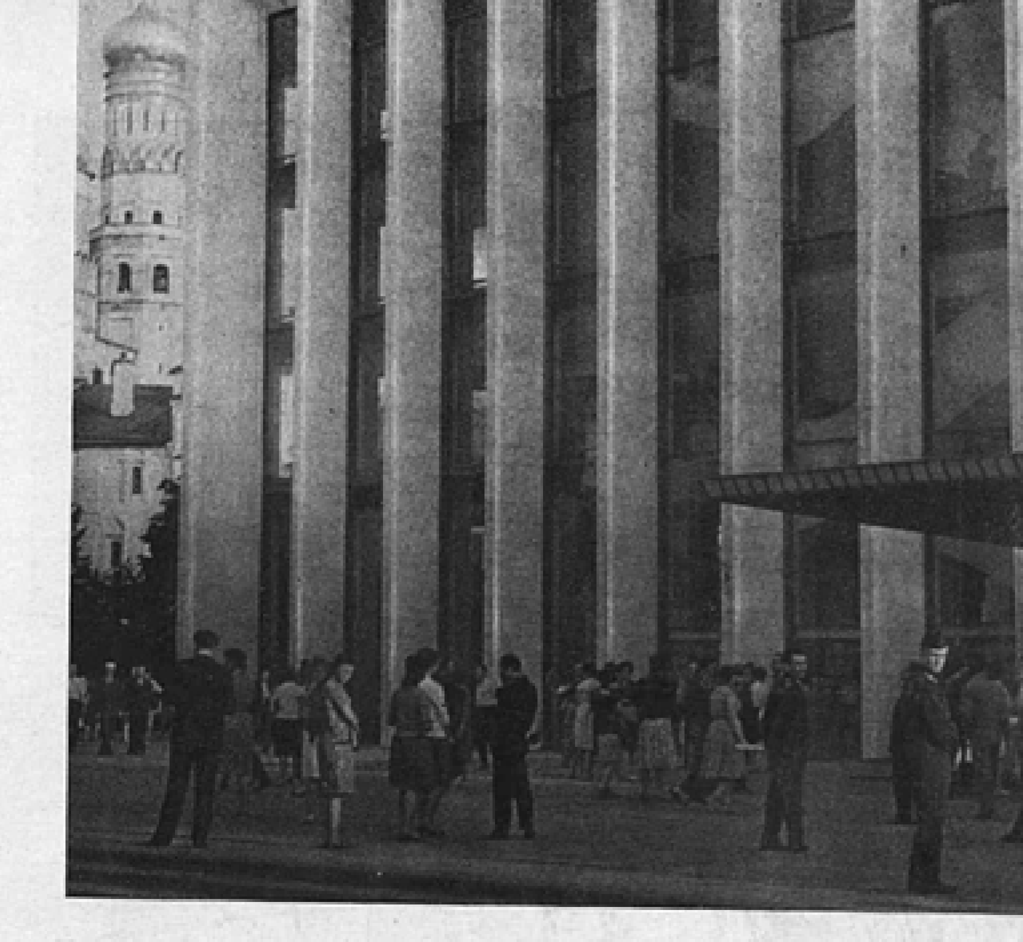
Содержание

На первой странице обложки В. Федорова — Наташа в фильме «Двое». Сценарий М. Богина и Ю. Чулюкина. Постановка М. Богина. Операторы Р. Пик, Г. Пилипсон. Рижская киностудия





НАИЛУЧШИЕ ПОЖЕЛАНИЯ

В четвертый раз на больших экранах Москвы показывают свои лучшие произведения кинематографии многих стран мира. Широко представительный, демократический, творческий характер IV Московского международного кинофестиваля, его высокие и благородные общественные цели сообщают этой новой встрече деятелей мирового кинематографа на московской земле глубокое содержание и повсюду вызывают огромный интерес.

Помимо фильмов, представленных на конкурс, советская кинематография в дни фестиваля выносит на суд москвичей многие новые художественные, научно-популярные и документальные ленты, созданные в последние годы. Таким образом, для деятелей советского кино IV Московский фестиваль важен еще и как широкий смотр их последних творческих достижений, связанных в особенности с воплощением на экране генеральной темы нашего искусства — темы современной советской действительности.

Хочется пожелать успеха — лучшим, наиболее достойным фильмам, творческой атмосферы — фестивальным дискуссиям и встречам, высокой объективности и принципиальности — членам жюри и хорошего настроения — всем участникам фестиваля и гостям Москвы.

А. РОМАНОВ,

Председатель Государственного комитета по кинематографии Совета Министров СССР

ЗА ГУМАНИЗМ КИНОИСКУССТВА, ЗА МИР И ДРУЖБУ МЕЖДУ НАРОДАМИ!

FOR HUMANISM IN CINEMA ART, FOR PEACE AND FRIENDSHIP AMONG NATIONS!

POUR UN ART CINÉMATOGRAPHIQUE HUMANISTE, POUR LA PAIX ET L'AMITIÉ ENTRE LES PEUPLES!



«Война и мир» (СССР)



«Отец солдата» (СССР)





«Двадцать часов» (Венгрия)



«Покушение»
(Чехословакия)



«Приключения
Вернера Хольта» (ГДР)



«Прометей с острова Вишевице» (Югославия)



«Красная пустыня» (Италия)



«Молодые
хотят жить»
(Греция)



«Пушки острова Наваррон» (Англия)

«Цепь островов» (Япония)



ЖЮРИ КИНОФЕСТИВАЛЯ

По полнометражным фильмам

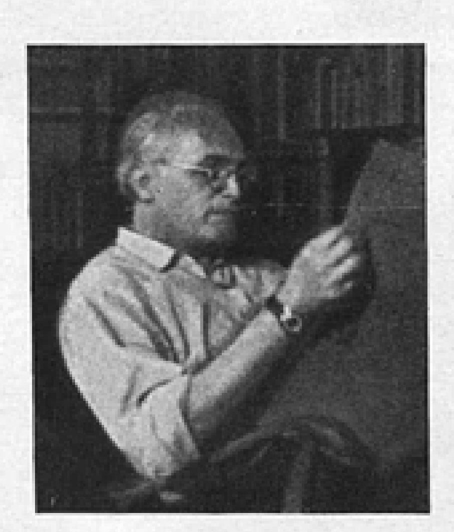
СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ, режиссер (СССР)— председатель
ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ, режиссер (СССР)
КАМИЛЬ ЯРМАТОВ, режиссер (СССР)
ФРЕД ЦИННЕМАН, режиссер (США)
ЧЕСЛАВ ПЕТЕЛЬСКИ, режиссер (Польша)
ЗОЛТАН ВАРКОНИ, режиссер (Венгрия)
ВЕЛЬКО БУЛАЙИЧ, режиссер (Югославия)
МИРЧА ДРЭГАН, режиссер (Румыния)
КИЙОХИКО УСИХАРА, режиссер (Япония)
ИРЖИ МАРЕК, писатель (Чехословакия)
МАРИНА ВЛАДИ, актриса (Франция)
РАДЖ КАПУР, актер и режиссер (Индия)
ЛЕОНАРДО ФИОРАВАНТИ, киновед (Италия)

По короткометражным фильмам

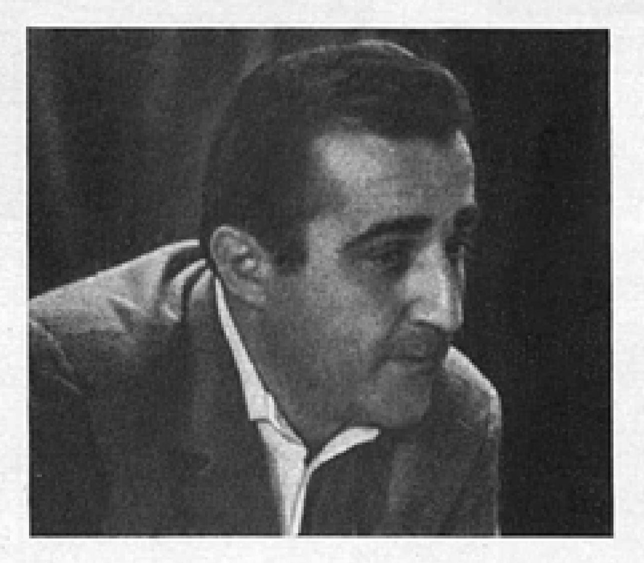
РОМАН КАРМЕН, режиссер (СССР) — председатель
ФЕДОР ХИТРУК, режиссер (СССР)
ТОДОР ДИНОВ, режиссер (Болгария)
АНДРЕ ТОРНДАЙК, режиссер (ГДР)
САНТЬЯГО АЛЬВАРЕС, режиссер (Куба)
ЭДГАР ЭНСТЕЙ, режиссер (Великобритания)
ЛАМАДЖАБИЙН ВАНГАН, сценарист (Монголия)
ХЕРЛУФ БИДСТРУП, художник (Дания)
АХМЕД ХОСИН, директор киноинститута (Алжир)
ХЕЛЬМАР ХОФФМАНН, кинокритик (ФРГ)
РОДОЛЬФО ЛАНДА, президент профсоюза кинor работников (Мексика)

ЧЛЕНЫ ЖЮРИ И ГОСТИ ФЕСТИВАЛЯ


СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ И ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ


ХЕРЛУФ БИДСТРУП


МАРИНА ВЛАДИ

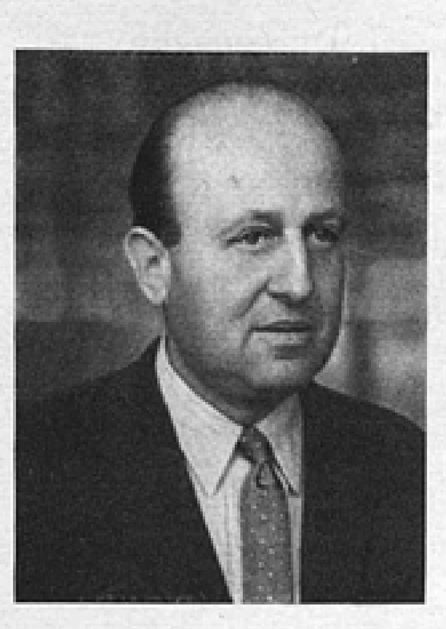

ВЕЛЬКО БУЛАЙИЧ

КЕЙКО КИСИ


ЧЕСЛАВ ПЕТЕЛЬСКИ


ДЖУЗЕППЕ ДЕ САНТИС




ИВ ЧАМПИ


МИРЧА ДРЭГАН



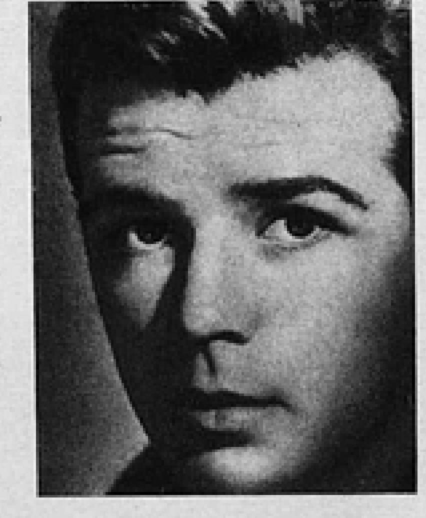
РОМАН КАРМЕН



АНДРЕ ТОРНДАЙК



ЖАК ШАРРЬЕ



ЙОРИС ИВЕНС





РЕНАТО САЛЬВАТОРИ

ТОМАС ХОЛЬЦМАН

Благородный девиз Международного кинофестиваля в Москве объединяет прогрессивных художников самого важного и массового из искусств, поставивших себе целью служить делу мира и человечности.

«В НЕБЕ ПОКРЫШКИН»





А. Покрышкин (справа) смотрит кинопленку, снятую с боевого самолета; вверху — кладбище подбитых вражеских самолетов



На съемках фильма. Военные корреспонденты: слева—режиссер А. Гендельштейн, справа — сценарист В. Крепс



Аэродром Лигниц. Справа—фронтовой кинооператор Г. Александров



Автор сценария В. Крепс. Режиссер А. Гендельштейн. Главный оператор Г. Александров. Операторы А. Брантман, К. Бровкин, Н. Быков, К. Кутуб-заде, А. Шафран, С. Шейнин. «Моснаучфильм», 1965.

Фотокадры кинооператора Г. Александрова

Когда истребитель Александра Покрышкина поднимался в небо, немцев охватывала паника. Эфир бил тревогу. Немецкие радиостанции предупреждали: «Внимание! Покрышкин в воздухе!» Много талантливых боевых операций провел трижды Герой Советского Союза, ныне генерал-полковник авиации Александр Иванович Покрышкин. Об отваге и мужестве прославленного аса, которого президент Рузвельт назвал лучшим летчиком-истребителем союзных армий, и рассказывает этот фильм.

Наша киногруппа использовала в нем документальные съемки, которые велись в 1944—1945 годах. Много месяцев провели я (тогда фронтовой кинооператор) и мои товарищи — военные кинокорреспонденты во 2-й воздушной армии Первого Украинского фронта. Мы кочевали по дорогам войны вместе с эскадрильей Александра Покрышкина. В моем распоряжении был самолет, с которого я и вел съемку. В фильме использованы также уникальные кадры воздушных боев, снятые непосредственно с боевых машин (я добился разрешения вмонтировать узкопленочные кинокамеры в самолеты — аппараты фиксировали момент боя автоматически, когда начинала работать боевая пушка).

Снятые более 20 лет назад кадры получили теперь новую жизнь — они составили существенную часть фильма «В небе Покрышкин», выпущенного в дни 20-летия победы над фашизмом.

Г. АЛЕКСАНДРОВ, фронтовой кинооператор, ныне директор «Киевнаучфильма»

Пять путешествий на Зачарованные острова

Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей —

эти знакомые каждому пушкинские строки могли бы с полным основанием послужить эпиграфом для нового фильма «Зачарованные острова», созданного киностудией «Моснаучфильм».

Джунгли Индонезии, заповедные леса Австралии, озера и водопады Новой Зеландии, океанский прибой у Курильской гряды, прерии в миниатюре на островке Барса-Кельмес, затерянном среди просторов Аральского моря — вот географический диапазон этой полнометражной киноленты, так сказать, краткий перечень «неведомых дорог».

А «невиданные звери»? Действительно, персонажи фильма — редчайшие виды животных: либо это реликтовые формы, то есть живые ископаемые, чудом уцелевшие при сменах эпох, либо современные животные, но ставшие малочисленными из-за истребления, либо это совершенно новые формы, выведенные учеными-экспериментаторами.

Таковы маршруты и герои новой работы кинорежиссера А. Згуриди, создателя целого направления природоведческих фильмов. Зрители хорошо помнят и любят его киноленты о жизни леса и пустынь, о своеобразии обитателей северных и южных морей, о строительных инстинктах бобров и навигационных талантах птиц, оригинальные киноповести, в которых о научных явлениях и фактах, подсмотренных кинокамерой непосредственно на природе, рассказывалось языком поэзии.

В новом фильме зритель встретится с разнообразными, уникальными, порою опасными, порою трогательными и забавными представителями животного мира. Он увидит живых ископаемых — дракона с острова Комодо, гигантского варана и жительницу Новой Зеландии — гаттерию — самое древнее пресмыкающееся, то есть прямых наследников древних ящеров, населявших землю задолго до появления человека. Авторы фильма знакомят с такой «игрой природы», как австралийский утконос (полузверь-полуптица, который откладывает яйца, а детенышей вскармливает молоком), или новозеландские бескрылые птицы — века и киви («отказавшихся» в процессе эволюции от крыльев из-за отсутствия хищников). Привлекут внимание зрителя эпизоды, знакомящие с сумчатыми медвежатами коалу, дикими собаками динго, белыми кенгуру, выведенными австралийскими учеными. Запомнится и посещение колоний морских выдр-каланов и заповедника сайгаков.

Фильм построен просто — это сборник новелл-путешествий. Разные по материалу, значению и протяженности, они объединены ясной и гуманной задачей, выраженной в каждом кадре: «Люди мира! Охраняйте природу, берегите животных!»

Без претензий на «художественность» написан дикторский комментарий; в доходчивой форме рассказчик повествует о малоизвестных научных фактах, сообщает интересные сведения о жизни животных, о важных проблемах охраны природы.

Высоким уровнем отличается операторская работа (главный оператор Н. Юрушкина, операторы В. Пустовалов, А. Вагин), проведенная в трудных экспедиционных условиях. Зритель по достоинству оценит тревожные кадры «свидания» кинооператоров с драконом, сценки, снятые в «общине» кенгуру, эффектные панорамы погони хищников за сайгаками и охоты на волков с вертолета.

Хорошим людям свойственно стремление, желание поделиться своей радостью с другими людьми. Вот этим чувством проникнут фильм «Зачарованные острова», его авторы, испытывая радость познания, щедро делятся ею с миллионами зрителей, любящих природу, путешествия и научно-популярное кино.

«ЗАЧАРОВАННЫЕ ОСТРОВА»














М. А. ШОЛОХОВ
к 60-летию
со дня рождения



«Тихий Дон» (1931)



«Тихий Дон» (1957)



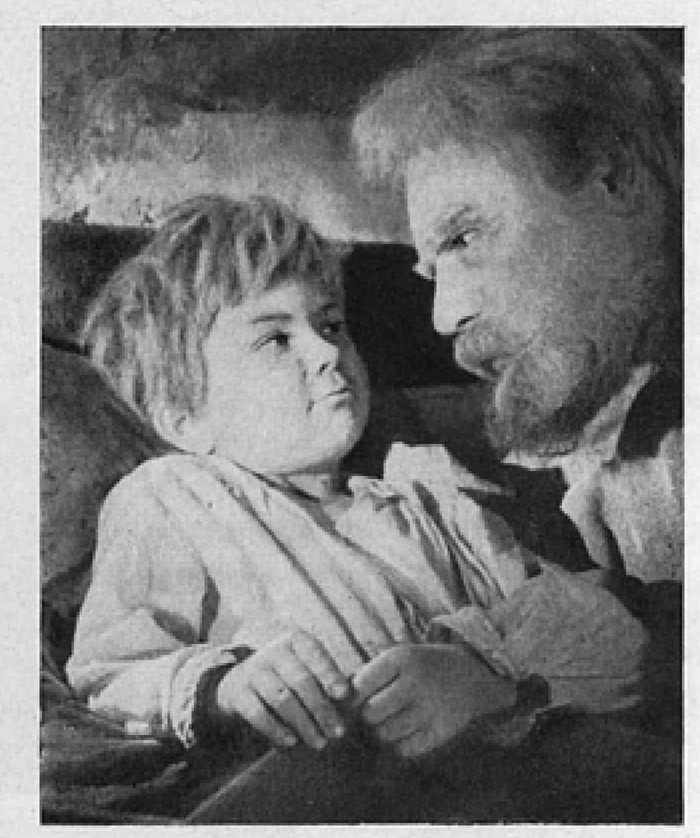
«Поднятая целина» (1939)



«Поднятая целина» (1959—1960)



«Судьба человека» (1959)



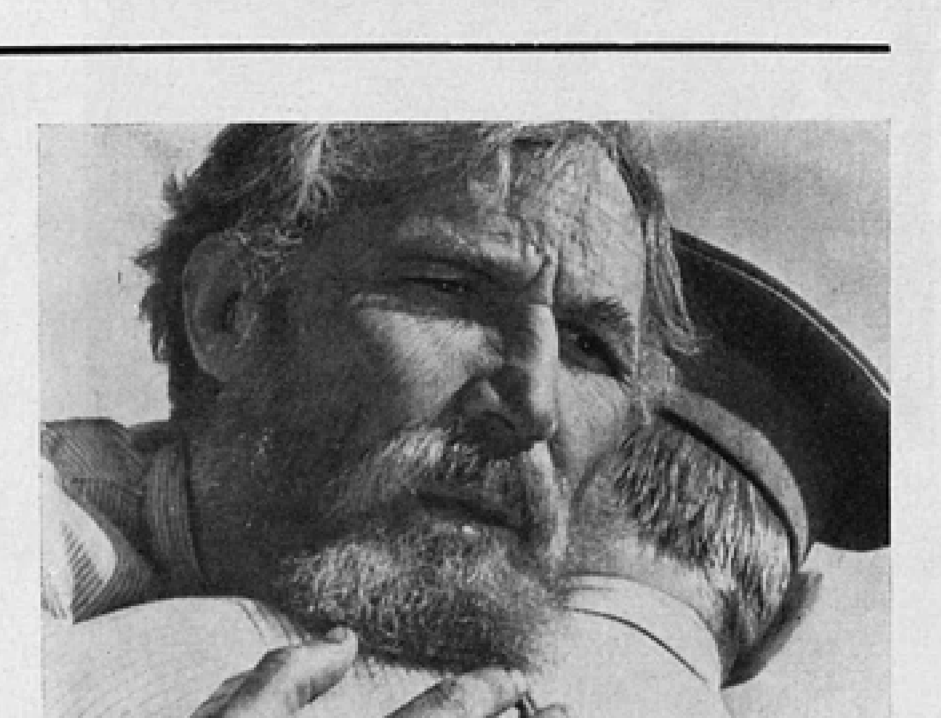
«Нахаленок» (1961)



«Донская повесть» (1964)



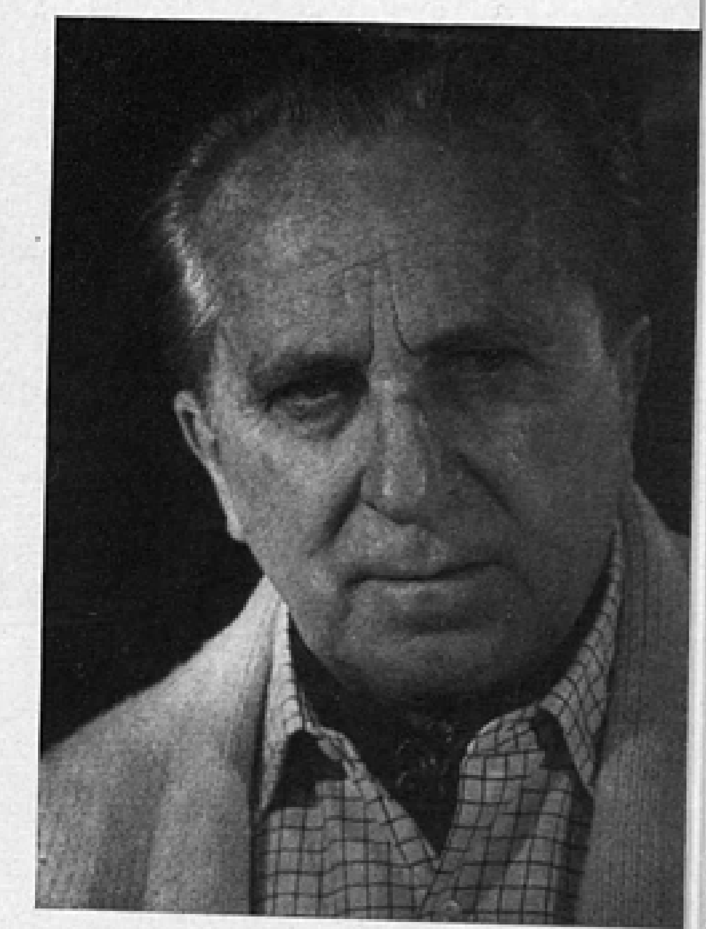
«Жеребенок» (1959)



«Непрошенная любовь» (1964)



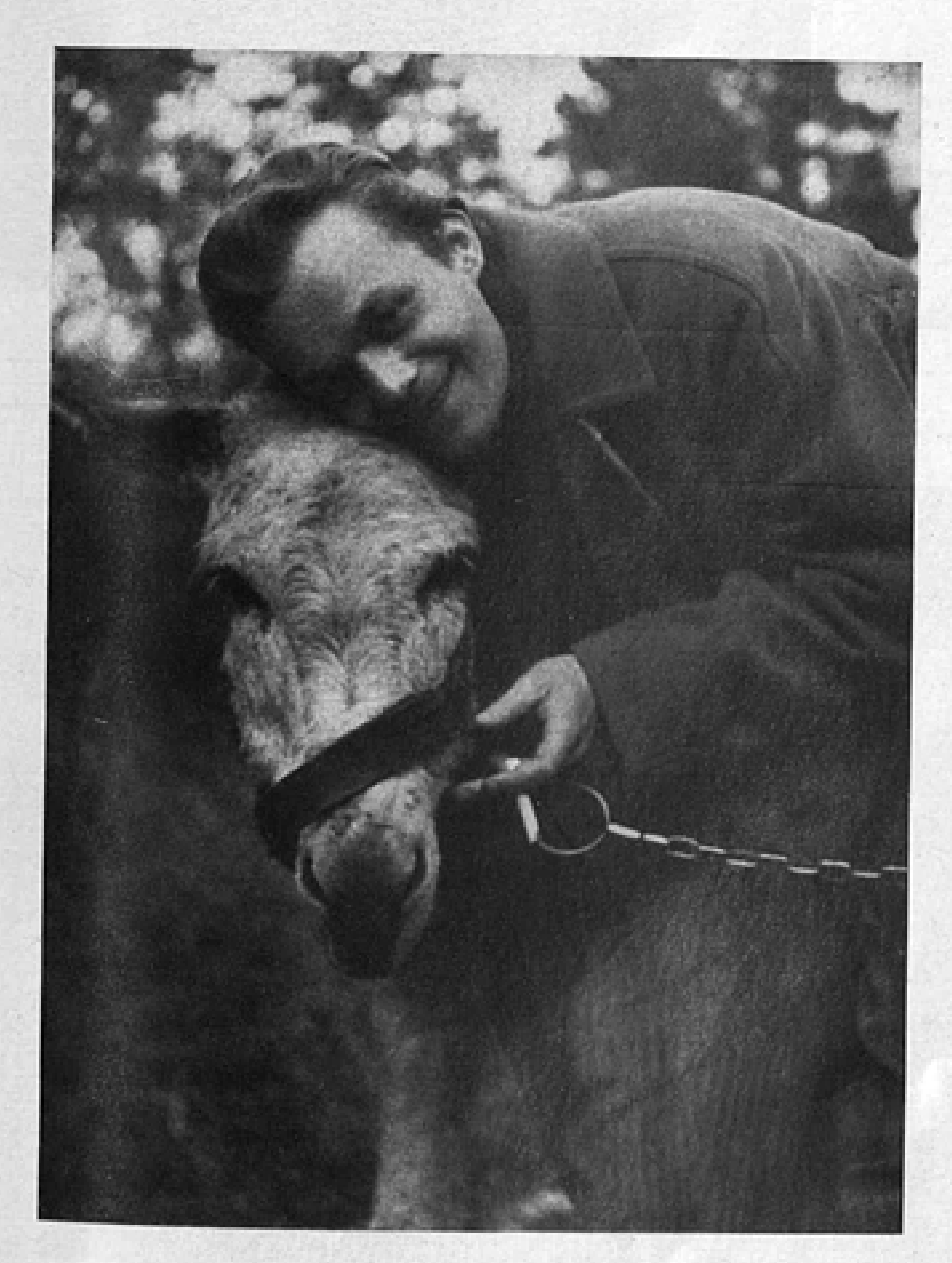
Илона Береш



Антал Пагер



Иван Дарваш





Мари Теречик

АКТЕРЫ
ВЕНГЕРСКОГО
КИНО



Эльжбета Чижевска



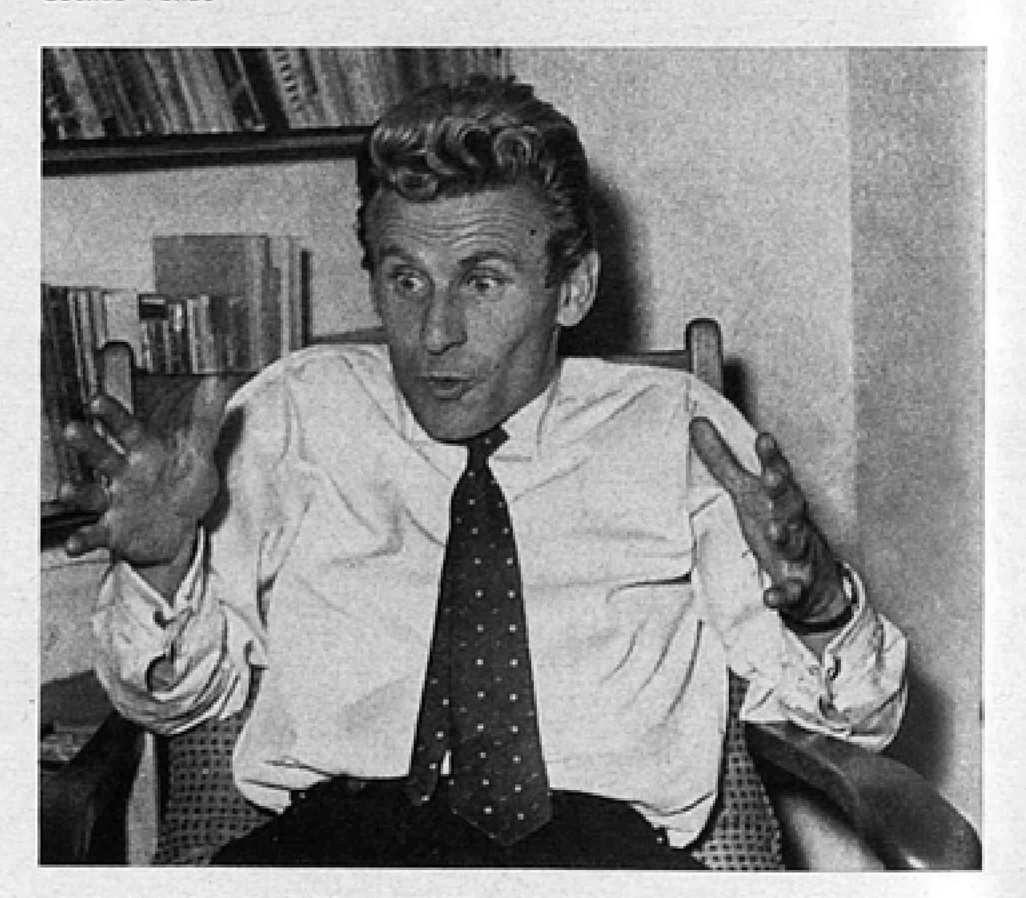
Эва Вишневска



Зофья Куцувна

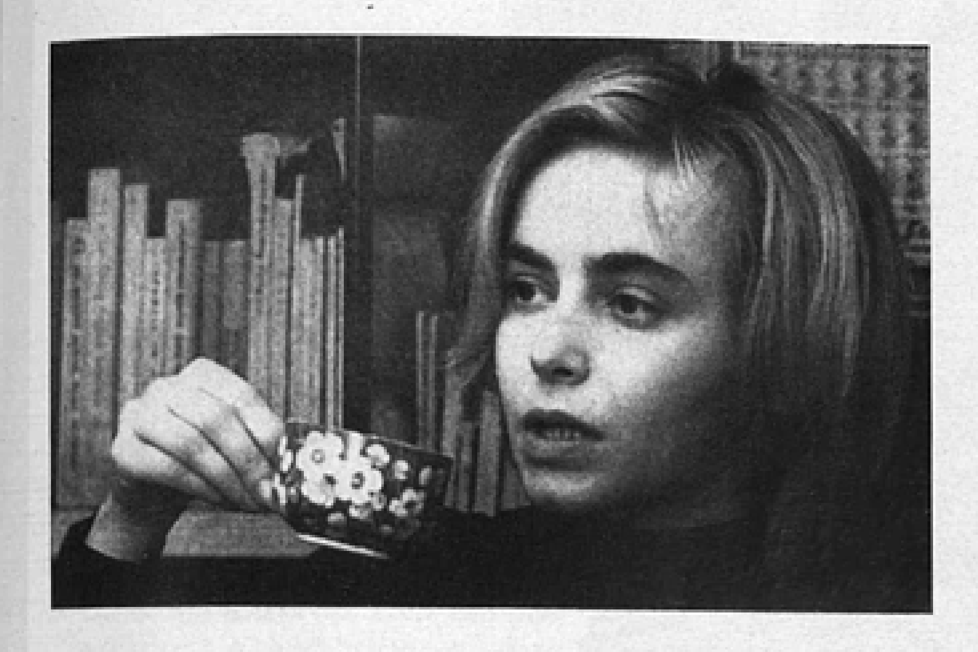


Веслав Голас



АКТЕРЫ ПОЛЬСКОГО КИНО


АКТЕРЫ ЧЕХОСЛОВАЦКОГО КИНО



Эва Лиманова



Дана Смутна


Карла Хадимова

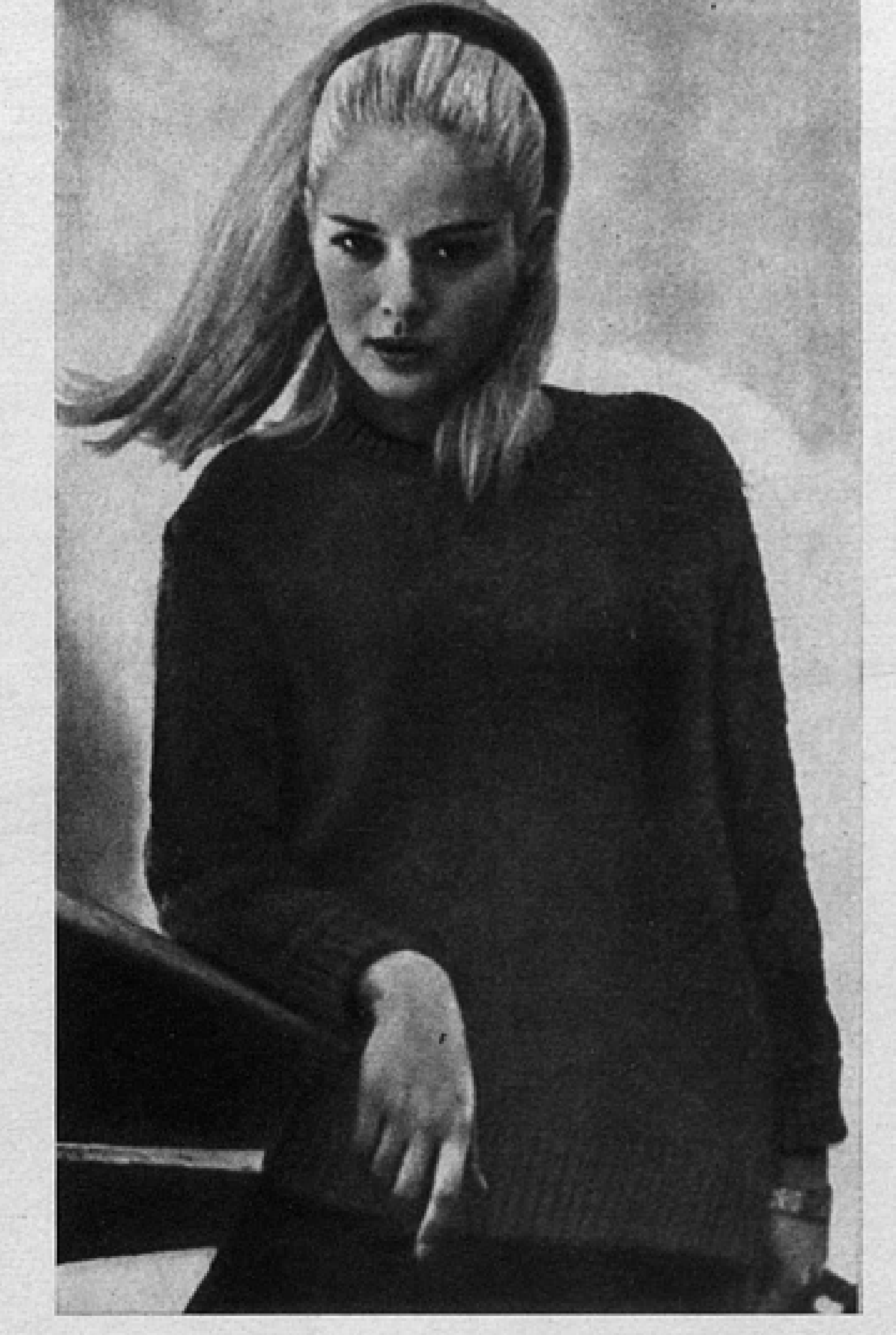




Ян Верих

Зузана Фишаркова





Беба Лончар



Шпела Розин

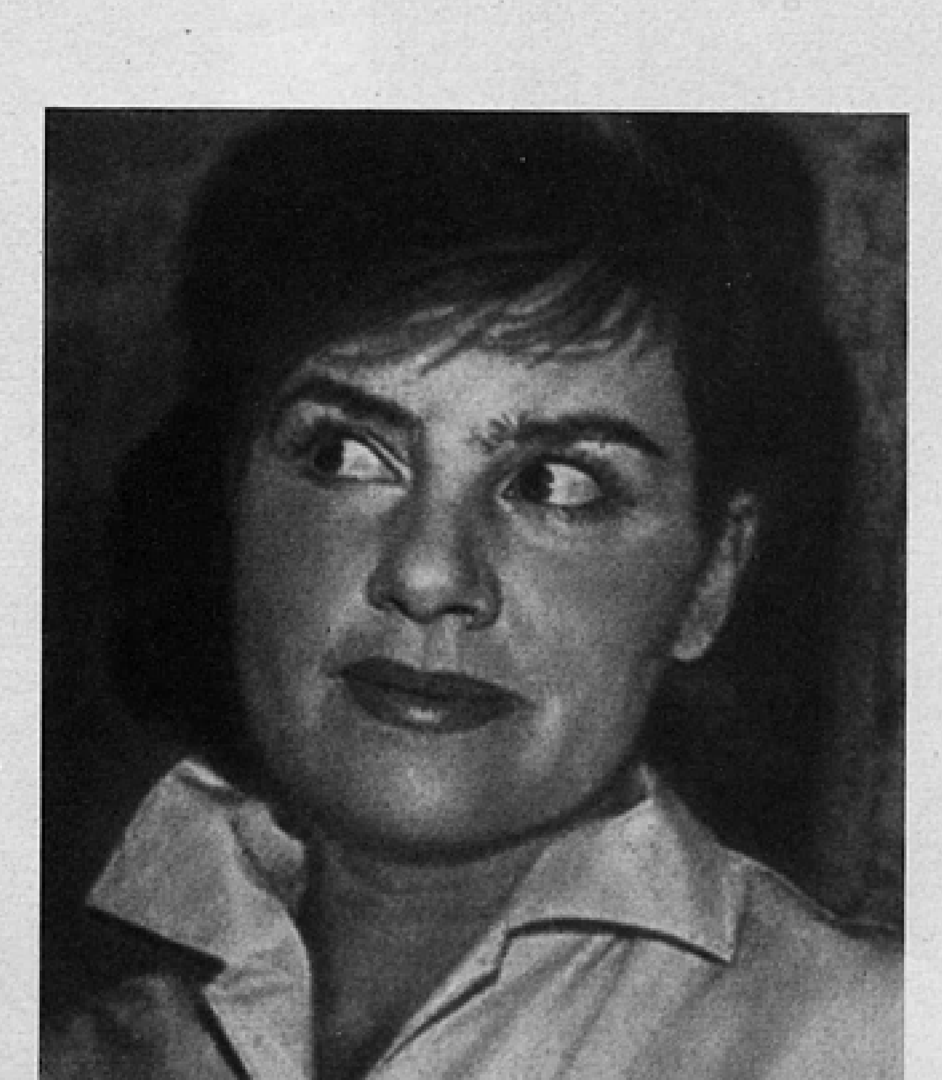
АКТЕРЫ

ЮГОСЛАВСКОГО

КИНО



Предраг Черамилац



Оливера Маркович

ИСКУССТВО КИНО
7
1965
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
Год издания 35-й

Л. КУЛИДЖАНОВ

Все в наших силах

Вокруг нас, за стенами этого дома, с огромной интенсивностью бьется пульс эпохи, бьется пульс жизни, утверждающий нашу правду, нашу силу и уверенность в будущем.

Прошел мартовский Пленум Центрального Комитета нашей партии, решения которого имеют большое жизненное значение для всего народа. Наш соотечественник, советский космонавт, первым из жителей Земли вышел из корабля-спутника в космос, в межзвездное пространство. Продолжает развиваться мужественная, полная драматизма борьба вьетнамского народа против империалистической интервенции, за свободу и независимость.

В каждодневной борьбе двух миров, в неодолимо развивающихся жизненных процессах, в каждом народном свершении есть и наша доля, вклад советского киноискусства.

Из доклада на X пленуме Оргкомитета СРК СССР «Творческие итоги 1964 года и задачи кинематографии в связи с 50-летием Советской власти и 100-летием со дня рождения В. И. Ленина».

К сожалению, нет таких счетных устройств, которые могли бы учесть и выразить в точных цифрах долю кино в строительстве коммунистического общества, в формировании нового человека. Если бы это было возможно, я убежден, мы были бы ошеломлены тем, как много сделал легендарный Чапаев, оживший в фильме братьев Васильевых, в годы Великой Отечественной войны для формирования воли к победе. Эти славные боевые традиции и должны развиваться в нашем кино. Образ нашего современника, образ нашей эпохи в ее героическом аспекте — какой это благодарнейший материал для углубленного исследования, для воссоздания в киноискусстве! Эта важнейшая задача, стоящая перед нашим кино, исключает самоуспокоенность и благодушие. Советское киноискусство было, есть и будет оружием народа и партии в борьбе за мир на земле, за справедливость, за коммунизм. Так понимаем мы, советские кинематографисты, наше назначение, так определяет партия роль советского киноискусства в жизни народа.

Поэтому мы и собрались сегодня здесь, в нашем Союзе, чтобы обсудить успехи и неудачи, серьезно подумать, как будет развиваться советская кинематография и чем мы, Союз кинематографистов, можем помочь развитию нашего боевого, глубоко партийного, подлинно народного искусства.

Откровенный, нелицеприятный разговор необходим нам потому, что близятся знаменательные даты — 50-летие Великого Октября и 100-летие со дня рождения В. И. Ленина. Своевременность такого разговора определяется еще и тем, что в недалеком будущем нам предстоит провести наш первый съезд, который может и должен стать важным событием в культурной жизни страны, своего рода творческим отчетом всей советской кинематографии.

Все мы вместе и каждый в отдельности ответственны за все, что происходит в нашей кинематографии. Каждый ее успех — это наш успех, наша победа. И каждая неудача, каждая слабая картина — это наши неприятности, наше горе.

Если этот принцип коллективной заинтересованности, коллективной ответственности мы положим в основу всей нашей деятельности, то советская кинематография будет развиваться плодотворнее Подумаем же о нашем будущем и постараемся превратить наш Союз в ту организацию, какой он должен быть по всем законам логики,— содружеством партийных художников, ясно понимающих высокое предназначение искусства в государстве и в народе, строящем коммунизм. И тогда окажется, что нет ни одной проблемы — эстетической, идейной, художественной, производственно-организационной, от которой мы, Союз, имели бы право отстраниться, сделав вид, что она нас не касается. Все, буквально все, начиная от производства пленки, на которой впоследствии будут запечатлены художественные образы, на которой сконденсируются талант, страсть, гражданственность художника, и кончая тем, как прокатывается фильм, как он доносится до своего великого адресата — народа, касается нас самым непосредственным образом.

У нас в Союзе должно объявляться чрезвычайное положение, когда зритель не идет на фильм. Не только авторы фильма ответственны за это, но все мы — Союз. Где мы были, когда холодному ремесленничеству можно было еще преградить дорогу? Или, может быть, на фильме сказалось невольное заблуждение талантливого художника, драматический просчет, от которого никто из нас не застрахован? Тогда наше дело помочь товарищу осознать ошибку, вместе с ним глубоко в ней разобраться и не давать его в обиду, им не заслуженную. Народ, с которым художник связан кровными узами, для которого он творит, решительно не заинтересован в том, чтобы таланты зарывались в землю, вместо того чтобы использоваться во всю силу.

●

Итоги кинематографического года неопровержимо говорят о том, что благотворный процесс, начавшийся в нашем кинематографе примерно десять лет назад, продолжается неуклонно и интенсивно. В минувшем и в начале этого года вышли на экраны «Живые и мертвые», фильм, имеющий принципиальное значение в развитии героической темы, «Председатель», всколыхнувший зрительскую массу. Исполнилась давняя мечта Григория Козинцева — осуществлен «Гамлет», получивший широкое признание у нас и за рубежом, продемонстрировавший всему миру высоту советской кинематографической школы. Михаил Калатозов и Сергей Урусевский закончили свою монументальную, овеянную пафосом революции картину о Кубе. Юлия Солнцева поставила «Зачарованную Десну» — мы увидели еще одну довженковскую картину. Завершена сложная работа над фильмом Марлена Хуциева «Мне двадцать лет».

Один этот перечень говорит сам за себя. А ведь эти картины, может быть, наиболее масштабные по своим идейно-художественным задачам, не исчерпывают, а только открывают тот ряд фильмов, которые мы можем, не краснея, предложить сегодня нашему зрителю. В этом ряду и «Тени забытых предков», и народная комедия «Живет такой парень», и поэтическое «Состязание», и такие талантливые фильмы, как «Зной», «Я шагаю по Москве», «Добро пожаловать», «Ко мне, Мухтар!», «Через кладбище», «Звезда Улугбека», «Алдар-Косе» и «Отец солдата»... За этим перечнем стоят города Киев, Минск, Тбилиси, Ташкент, Ашхабад, Фрунзе, Алма-Ата. За этим перечнем стоят имена художников опытных и художников молодых, впервые и так хорошо заявивших о себе в искусстве...

И для наших мастеров, для тех, кого мы с уважением называем своими учителями, этот год не прошел бесплодно. Я уже назвал фильмы А. Столпера и М. Калатозова. В прошлом году и в начале этого закончили свои новые работы также И. Пырьев — «Свет далекой звезды», И. Хейфиц — «День счастья», Сико Долидзе — «Палиастоми». Приступил к работе над новым фильмом С. Герасимов. Близки к завершению своих новых картин М. Ромм, С. Юткевич, Г. Рошаль. Интенсивно работают над сценарием «Сын коммуниста» Евг. Габрилович и Ю. Райзман... Это очень радостно, что все поколения наших кинематографистов — старшее, среднее и молодое — находятся сейчас в состоянии активной и плодотворной деятельности.

Когда мысленно обозреваешь всю эту картину — появление новых значительных работ, рождение новых художников, успехи национальных студий, несомненный подъем общего уровня наших картин, когда все это видишь в целостности процесса, то понимаешь, как стремительно развивается жизнь и как год от году набирает силы, поднимается, крепнет наше киноискусство.

Ведь прошло только двенадцать лет с той поры, как у нас делалось по семь фильмов в год, и как невероятно изменилась панорама советской кинематографии. Какими бурными темпами развивается живительный, неодолимый процесс творческого обновления! Вот ведь что означает применительно к нашему искусству восстановление ленинских норм жизни!

Давайте представим себе, могли ли появиться еще десять лет назад такие фильмы, как «Председатель» или «Живые и мертвые». Да возьмите любую из перечисленных мною картин — какая из них могла бы появиться до исторического XX съезда партии?

Многое нас еще не удовлетворяет в нашей работе, немало справедливых претензий предъявляет к нам зритель, да и мы к самим себе, но можно ли не видеть этой общей картины нашего движения, картины отрадной и волнующей!

Пожалуй, самый отрадный итог кинематографического года — это урожай дебютов, который мы с вами собрали. Мы получили ведь не только ряд хороших картин, сделанных силами молодежи, мы получили достойное пополнение в лице людей, поставивших эти картины. Нашего полку прибыло — вот что самое приятное! Я хочу поздравить всех нас с приходом в кинематограф новых талантливых мастеров — Василия Шукшина, Элема Климова, Виктора Турова, Ларисы Шепитько, Сергея Параджанова (он снял не первую свою картину, но в ней, в этой картине, он родился как художник), Киры и Александра Муратовых, Тамаза Мелиавы, Булата Мансурова, Михаила Кобахидзе, Виктора Лисаковича, Андрея Смирнова и Бориса Яшина, Юрия Швырева и Бориса Григорьева... Я уверен, что через несколько лет многие из них вырастут в серьезных мастеров.

Необычайно важным итогом года можно считать ощутимые сдвиги в жизни наших национальных кинематографий — грузинской, узбекской, киргизской, туркменской. Посмотрите, как стремительно двинулась вперед, например, студия «Грузия-фильм»: «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Белый караван», «Отец солдата», «Палиастоми», «Страницы прошлого», «Свадьба» — и это все за каких-нибудь два года. А документальная картина молодого грузинского режиссера Отара Иоселиани «Чугун»! В ней всего две части. Но это настоящая поэма о красоте труда...

Далеко шагнула за короткие годы кинематография Белоруссии. Здесь сложился талантливый, в основном молодой коллектив, уже зарекомендовавший себя хорошими фильмами, но еще больше обещающий на будущее. Хорошо складываются дела в Узбекистане — Ташкентская студия набирает силы от фильма к фильму.

Говоря о большой художественной кинематографии, мы, случается, мало внимания уделяем ее важному разделу — мультипликации. Между тем в этой области за последнее время произошли существенные и плодотворные перемены. Козлики и кошечки потеснились, уступив место острым, полным юмора и иронии, неожиданным и свежим по форме фильмам. Достаточно вспомнить фильм режиссера Ф. Хитрука «История одного преступления», недавно законченного «Левшу» И. Иванова-Вано, целый ряд работ, созданных за последнее время на «Союзмультфильме», в Грузии, работы эстонских кукольников, чтобы убедиться в том, что мультипликация наша развивается хорошо и интересно.

К сожалению, не могу этого сказать о научно-популярной кинематографии. Работа в ней ведется, и немалая: планы выполняются, фильмы снимаются, сдаются по принадлежности, однако крупных картин, о которых

говорили бы, спорили, пока непозволительно мало. Известное исключение составляет недавно законченный фильм А. Згуриди, хотя и он уступает былым работам этого ветерана и мастера своего жанра. О замечательной многолетней работе сценариста Г. Фрадкина и режиссера Ф. Тяпкина — о трилогии: «Рукописи Ленина», «Знамя партии» и «Ленин» («Последние страницы») — я скажу позже. Сейчас же хочется обратиться к нашим коллегам, работающим в этой интереснейшей и очень нужной области: мы ждем ваших новых фильмов, в которых по-современному отразилось бы бурное развитие науки и техники, удивляющее, а иногда и ставящее в тупик всех нас, простых смертных, наш разум, непричастный к профессиональным тайнам и сложностям нынешних научных исследований и связанных с ними переворотов в производстве. Мы ждем фильмов, которые бы в доходчивой, остроумной форме рассказали нашему народу о великих свершениях советской науки, о достижениях техники в наше время, о том, как живет наша земля, как движется материя, о том, что происходит в космосе.

Еще больше претензий, и, думаю, не только у меня одного, к нашим документалистам. «Катюша» В. Лисаковича, «Страницы бессмертия» И. Копалина, «Три весны Ленина» Л. Кристи, новая видовая картина В. Микоши — вот, пожалуй, в основном и все примечательное, что было создано в последнее время. Есть хорошие работы на периферии. Интересна картина Г. Асатиани об Австралии, несколько свежих, талантливых документальных лент сделано на студиях Латвии и Киргизии...

Предположим, что какие-то работы я и пропустил, не упомянул. Но дело, в конечном счете, не в этом, а в том, что документальная кинематография немножко застыла, утратила свою боевитость, темперамент, както канонизировалась в своей среднеблагополучной позиции. А ведь мы помним совсем недавние успехи советской документалистики, такие замечательные фильмы, как «Повесть о нефтяниках Каспия», «Люди голубого огня» и многие другие, перечислять которые нет надобности, они у всех на памяти. Сейчас все мы с нетерпением ожидаем фильм Р. Кармена и С. С. Смирнова о Великой Отечественной войне. Будем надеяться, что этот фильм откроет новую страницу в нашей документалистике. А она, повторяю, нуждается, очень нуждается в новых поисках, в новых творческих решениях и, наконец, просто в притоке новых кадров.

Честное слово, уже невозможно смотреть многие наши киножурналы — «Новости дня» и другие, сделанные по одному некогда установленному шаблону. Неужели так мало на документальных студиях людей, которым надоел этот шаблон, которые соскучились по свежим решениям? Неужели вам самим не приелись фильмы, в которых обязательно надо сказать «обо всем», ничего не забыть, ничего не упустить и в результате упустить искусство! Неужели не надоели эти многословные, удручающе казенные дикторские тексты, которые даже читаются с одними и теми же интонациями? Что мешает работать по-новому, искать, пробовать?

Если в художественном кино каждый год знаменуется удачными дебютами, появляются новые имена, рождаются новые художники, то в кинематографе документальном и научно-популярном этот процесс протекает очень вяло. Может быть, на студиях не создана обстановка, благоприятствующая росту и выдвижению молодежи?

Когда смотришь многие документальные фильмы, созданные в последнее время за рубежом и, в частности, нашими друзьями в социалистических странах, испытываешь чувство настоящей зависти. Ну неужели мы не могли бы создать картину такой силы, как «Возвращение корабля», или наша действительность не дает нам материала для подобных глубоко драматичных и волнующих документальных фильмов?

Очевидно, здесь мы сталкиваемся с заниженными, компромиссными критериями. А может быть, все еще действует неправильное представление о том, что наша жизнь, настоящая, непридуманная жизнь,— предмет, не вполне достойный для отображения на экране, и надо что-то инсценировать, гримировать, отсеивать, чтобы не подумали о нас плохо.

Да, товарищи, есть одно заблуждение, во власти которого мы подчас находимся. Нам кажется, что зритель будет судить о жизни только по нашим фильмам. Покажешь красивую улицу — сделает вывод, что все улицы у нас красивые, покажешь какой-нибудь неказистый дом — зритель решит, что все дома у нас неказистые. Но ведь зритель сам живет в этих домах и знает жизнь не хуже нашего и судит о ней, право же, не только по

фильмам. И по этой причине он бывает недоволен, раздосадован, когда образуется разрыв между тем, что он видит в жизни, и тем, что мы показываем ему на экране. И тот же зритель благодарит нас и отнюдь не делает каких-либо нежелательных выводов, когда смотрит такой фильм, как «Катюша», где ничего не подкрашено, показаны подлинная жизнь и подлинные люди, настоящая, непридуманная судьба, волнующая нас до слез и пробуждающая самые высокие патриотические чувства.

Наша жизнь действительно прекрасна — со всеми ее противоречиями и трудностями, во всей сложности ее,— прекрасна и героична наша обыкновенная жизнь в ее каждодневном потоке. Дай бог нам в нашем творчестве сравняться с ее истинной, непридуманной красотой. Это относится не только к документальному, но и к игровому кинематографу.

Сейчас уже нельзя снимать так, как снимали еще вчера. Жизнь властно требует нового. Жизнь заставляет пересматривать сложившийся опыт, привычные решения. Идти вперед, открывать новое, брать новые вершины искусства — это сознание овладевает сегодня всей многотысячной массой работников кино — режиссерами, драматургами, актерами, операторами, художниками, руководителями производства. Нет такой области кинематографа, куда не проникло бы это настойчивое желание работать по-новому, равняясь на высшие достижения нашего искусства. Мы это ощущаем сегодня и в картинах наших старших мастеров и в работах молодежи, ощущаем порой даже в картинах средних или малоудачных, что тоже очень существенно.

Этот процесс обновления искусства, процесс закономерный и необходимый, составляет одну из самых отрадных примет и минувшего и нынешнего кинематографического года.

Посмотрите: еще два-три года назад зритель тосковал по крупным, ярким, впечатляющим образам современников в наших картинах. Теория «дегероизации» грозила завладеть умами многих. Я говорю «теория» не в том смысле, что ее где-то кто-то сформулировал. Это было, скорее, поветрие, мы порой даже неосознанно чурались сильных, крупных характеров — может быть, потому, что в свое время пресытились железобетонными героями парадных фильмов. Но, как всякое поветрие, оно должно было пройти и действительно проходит. Мы этим переболели. Ушли в прошлое железобетонные схемы, но ушла и боязнь крупного, сильного характера, ушла «дегероизация», не сулившая нам никаких взлетов и достижений. Сегодня мы аплодируем председателю Трубникову — артисту Михаилу Ульянову, аплодируем его замечательным партнерам Нонне Мордюковой и Ивану Лапикову, создавшим образы большой силы и жизненной наполненности. Мы аплодируем украинскому артисту Дмитрию Милютенко в фильме «Наш честный хлеб» — вот еще один председатель колхоза, старый человек, любящий эту землю, приросший к ней сердцем, отдающий всего себя без остатка делу и людям, образ глубоко народный, поразительный по своей достоверности.

Мы близко познакомились с генералом Серпилиным в фильме «Живые и мертвые», и этот сильный, цельный, мужественный характер, созданный Анатолием Папановым, надолго вошел в сознание миллионов зрителей и, вероятно, займет свое место в ряду любимых образов советского кино. Такие образы нам особенно дороги сейчас, когда воспитание советских людей, нашей молодежи на героике подвига, на образах, олицетворяющих мужество в защите Родины, приобретает особое значение, подчеркиваемое ежедневными газетными сообщениями, сегодняшней остротой проблем войны и мира.

Я мог бы продолжить этот перечень экранных героев, но дело не в отдельных блистательных удачах, дело в общем направлении, которое наметилось в наших картинах о современности и на котором нас несомненно ждут новые удачи, новые крупные победы.

Поскольку я заговорил о фильме «Председатель», остановлюсь на нем несколько подробнее. На наших экранах давно не появлялось произведений, которые вызывали бы столь активные споры и такой зрительский интерес. Фильм привлек всеобщее внимание своей правдой, вернее, приближением к той правде жизни, о которой шла речь на мартовском Пленуме ЦК КПСС. В фильме о драматичном сказано драматично, с болью и с активной, подлинно партийной непримиримостью к помехам и ошибкам, мешавшим нам идти вперед. Фильм «Председатель» еще раз подтверждает старую истину: только на путях борьбы за правду экранных образов по-настоящему решается проблема зрительского кинематографа, проблема прочного завоевания многомиллионных зрительских

аудиторий, если говорить не о любителях кинематографической дешевки, а о серьезном народном зрителе.

Сегодняшний зритель особенно чуток к правде и лжи. Он решительно высказывается за искусство мужественное, правдивое, против сусальности идиллических картин, противоречащих его повседневному жизненному опыту.

Надо ли говорить, что только в таком искусстве бескомпромиссной правды могут возникнуть и возникают образы подлинных героев, строителей новой жизни, воюющих не с театрально придуманными, а реальными помехами на своем пути. В искусстве правда и проблема героя связаны неразрывно. И напрасно некоторые схоласты от теории пытаются конструировать черты и приметы положительного героя, исходя из аккуратно сформулированных правил, отрываясь от живой жизни со всем ее хорошим и дурным.

Но вернемся еще раз к «Председателю». Говоря добрые слова об этой картине, я не могу не сказать и о том, что далеко не все в работе Ю. Нагибина и А. Салтыкова равноценно. В герое фильма Трубникове есть черты, отнюдь не вызывающие восхищения. Я не против того, что они есть: вот таков этот человек — сильный, смелый, прямой, резкий до грубости, таков он, этот человек, порожденный определенной эпохой и своей индивидуальной судьбой. Но хотелось бы, чтобы авторская позиция по отношению к этим чертам Трубникова была более определенной. У многих зрителей возникает вывод: чтобы вывести людей из оцепенения, из состояния апатии и неверия нужны вот такие характеры и вот такие методы. Согласны ли с этим выводом авторы фильма?

Как и многим зрителям, критикам, мне кажется менее удачной вторая серия фильма. Там есть и небрежность, и скороговорка, и неожиданно идиллический финал. Вдруг появляется фальшивая нота быстрых и легких перемен, в которые зритель, особенно колхозник, не верит. В то же время не показаны внутренние перемены в характере и поведении Трубникова, происшедшие после 1953 года.

Но каковы бы ни были претензии к этому фильму, победа здесь очевидна, и это сказал зритель: только в Москве картину «Председатель» посмотрели три с половиной миллиона человек. Почти все взрослое население! Такое бывает не каждый день.

Мне было бы очень приятно, говоря о главном направлении нашего искусства, отозваться похвальным словом о картине Григория Чухрая «Жили-были старик со старухой». К сожалению, я лишен возможности это сделать. Мне очень нравился сценарий Ю. Дунского и В. Фрида, и я был абсолютно уверен, что в руках такого темпераментного художника, как Чухрай, это произведение зазвучит на экране в полный голос. Но, к великому сожалению,— это мое личное мнение — картина не получилась такой, какой все почитатели таланта Чухрая, к коим я принадлежу, ожидали ее увидеть. Думается, что помешали этому и некоторые неудачи в выборе актеров, и неточно прозвучавшие сцены, удивившие меня назидательностью, дидактичностью, как, например, сцена в клубе. Не получилось и очень важное объяснение старика с дочерью. Насколько мне помнится, в сценарии эта сцена выглядела не совсем так. Режиссер попытался усложнить ее, придать ей иную глубину, но не довел задуманное до конца, образ дочери получился как бы слепленным из двух мешающих друг другу, противоречащих друг другу людей, так и не слившихся в единый сложный, пусть и противоречивый характер.

И еще в чем, на мой взгляд, ошибся Чухрай,— это объем фильма. Вследствие непомерной длины повествование делается вялым, начинают обращать на себя внимание те детали, которые должны были лишь мелькнуть на экране. Все это наносит картине досадный урон.

Я далек от мысли перечеркнуть картину, усилия талантливого коллектива, не хочу заниматься предсказаниями экранной судьбы фильма: в картине есть отличные, истинно чухраевские сцены, есть любовь к людям, есть доброе намерение автора, но я ждал шедевра, ждал с интересом, тем более что видел часть материала, который как бы укрепил меня в моем ожидании.

Среди картин последнего года особое место занимает двухсерийный фильм Марлена Хуциева «Мне двадцать лет». Судьба этой картины оказалась трудной, она вышла на экран спустя два года после того, как была завершена в своей первой редакции. Я сейчас не буду вдаваться в обстоятельства этой истории, они достаточно известны, могу только пожалеть, что поправки заняли у съемочного коллектива времени больше, чем следовало, да и после того когда фильм был

сдан в окончательном виде, он еще полгода ждал своей очереди в прокате. Это все очень печально.

Я отношусь к числу поклонников этой картины и таланта ее создателей, считаю «Мне двадцать лет» произведением искренним, глубоко советским; меня волнует проникновенный лиризм этой картины, ее чистота, нравственный пафос, одухотворенность. Как режиссер я вижу в ней ряд первоклассно сделанных эпизодов. Такие сцены, как болезнь Сергея, первомайская демонстрация, ночной проход Сергея по Москве, могут, по моему мнению, служить образцами режиссерского искусства.

После картины Хуциева многие вещи нельзя уже снимать так, как раньше, и мы видели это на примере ряда картин, которым посчастливилось выйти на экран раньше, но которые явственно несут на себе следы ее влияния. В наших общих интересах спокойно, по-хозяйски разобраться в том новом и ценном, что добыто Хуциевым и его коллегами.

Но, товарищи, разумно ли было — давайте разберемся честно — создавать тот нездоровый ажиотаж, свидетелями которого мы были? Стоило ли еще до выхода картины, до ее завершения уже объявлять ее классикой или приписывать ей некие тенденции, которые она не содержит? Многие из нас видели этот фильм еще тогда, два года назад, многих он поразил. Но сказали ли мы режиссеру о том, что нас не удовлетворяет? Слышал ли от нас режиссер достаточно обоснованные и хоть сколько-нибудь настойчивые советы и продуманные соображения, направленные к тому, чтобы прояснить драматургию фильма, освободить его от тех слабостей, которые могли помешать и помешали, как мы видим, его зрительскому успеху? Все это огорчительно: талантливый фильм многое потерял из-за того, что его авторы не поверяли свою работу законами зрительского восприятия.

Таким образом, в сложной истории фильма был период безудержных захваливаний — без настойчивой требовательности критического разговора. Потом началась другая «волна». Никак не возьму в толк, почему до сих пор не рассеялась вокруг фильма атмосфера некоей подозрительности. Кинопрокат выпустил ее с очень слабой, более чем скромной рекламой — почему? Не правда ли, странно звучит сочетание слов: скромная реклама? Почему мы так плохо рекламируем наши фильмы? И почему это должно было относиться к такой картине, как «Мне двадцать лет»,— картине благородной, очень полезной для нравственного и эстетического воспитания молодежи?

Вспоминая лучшие фильмы года, мы с удовлетворением говорим о его плодотворности. Но именно потому, что мы движемся вперед, нас не может удовлетворить сегодняшний уровень нашего киноискусства, нас особенно огорчает поток средних картин. Нас сегодня подстерегает опасность снижения критериев.

Что я имею в виду? Прежде всего тот вред, который приносят захваливание или даже молчаливое приятие средних, так называемых «благополучных» картин, где все, казалось бы, на месте — и сюжет в меру поучительный, в меру трогательный и снято прилично, не коробит. Но и не волнует по-настоящему, не будоражит мысль; никаких отклонений, но и никаких откровений.

Должен сказать, что такой среднеблагополучный фильм во многих отношениях выгоден для студии — так уж устроена система производства. Возни с ним, как правило, немного, сценарий «проходимый» (есть у нас, товарищи, такой термин — «проходимый» — давайте говорить прямо!), картина тоже вполне «проходимая».

И вот «проходят» косяки таких фильмов.

Само по себе это еще не так страшно. Будем смотреть на вещи трезво: шедевры появляются не каждый день, средняя продукция — явление в какой-то степени неизбежное, и дай бог, чтобы у нас не было плохих фильмов, а были вместо них хотя бы средние.

Но вот когда такие фильмы, не имеющие больших недостатков, но и не блещущие особыми достоинствами, возводятся в ранг достижений, с этим хочется спорить, и горячо спорить.

Заслуживает ли, скажем, таких неумеренных похвал, какие раздаются по ее адресу, картина студии «Ленфильм» «Жаворонок»? По-моему, это даже не средняя, а во многом слабо сделанная картина. Кого же мы обманываем, зачисляя ее в «обойму» достижений? Зрителей? Самих себя?

Я могу привести еще более разительный пример более давнего происхождения, напомнив вам о картине «Знакомьтесь, Балуев», само название которой стало уже одиозным в кинематографической среде. Что случилось с этой картиной? Ведь она, если разобраться, не так уж дурна. Она мирно прожила бы свой недолгий век, никого особенно не пора-

довав, но и особенно не огорчив, если бы не странная позиция тех товарищей, которые двинули в печать серию хвалебных статей. События создаются в павильонах киностудий и зрительных залах — силой искусства, а не наигранным пафосом рецензий.

Я напомнил об этом только потому, что подобная нетребовательность, снижение критериев у нас еще не изжиты. Это приводит к плохим результатам. Ведь оценка фильма — это не просто оценка фильма, это вопрос ориентации наших киностудий.

Может быть, иная, более высокая ориентация помогла бы товарищам на «Ленфильме» сделать картину «Жаворонок» на другом уровне. Этот истинно героический, трагедийный сюжет, взятый из самой жизни, требовал иного, более требовательного подхода. Ведь могла получиться картина под стать нашим лучшим героическим лентам прошлых лет. Нам остро нужны такие фильмы. Их ждет народ. Возможно, по этой причине «Жаворонок» соберет большую зрительскую аудиторию. Но мы-то не должны заблуждаться по поводу достоинств этой картины. Так не будем же себя обманывать, не будем обманывать того молодого режиссера, который, быть может, сейчас снимает где-нибудь на том же «Ленфильме» нового «Жаворонка» или новый «Поезд милосердия». Лучше скажем ему: дорогой друг, у нас в стране и, кстати, на том же «Ленфильме» снят «Чапаев». Мы — страна «Чапаева», нечего нам прибедняться, давайте «Чапаевым» мерить свою работу!

Нам надо ясно понять, что сегодня никакая тема сама по себе не вывезет художника. Если в воплощение темы не вложены страсть, ум и талант, можно сказать, что и воплощение-то не состоялось. Более того, чем важнее тема, чем серьезнее задача, которая ставится перед художником, тем выше должны быть требования к нему. Никаких скидок на тему, самый большой спрос, самый строгий счет!

И где, как не в Союзе, должна существовать атмосфера взаимной требовательности, нелицеприятной критики, разговора по самому строгому счету — без умолчаний, без равнодушного похлопывания друг друга по плечу, без дешевых сенсаций. Одним словом, атмосфера настоящей творческой дружбы, когда люди говорят друг другу правду.

Я не боюсь сказать, что такой атмосферы у нас еще нет.

Почему мы с вами избегаем прямого, нелицеприятного разговора о положении в кинематографе, о наших картинах, удачных и неудачных? Почему мы стали бояться прямых, откровенных оценок? Почему мы с вами не высказались — не в кулуарах, не в буфете, а серьезно и громогласно — о многих принципиальных явлениях последнего времени? Что это — робость, равнодушие, нежелание портить отношения?

Я думал о причинах этого странного явления. Тут есть причины и субъективные и объективные. И в тех и в других надо разобраться. Конечно, во многих случаях сказывается нежелание портить отношения. Гораздо приятнее встретить человека и сказать: «Молодец, хорошо», чем выступить на обсуждении с критической речью. Сказываются и наша с вами болезненная мнительность, нежелание и неумение слушать то, что тебе неприятно, боязнь испортить жизнь своему товарищу: я выступлю, а потом это отразится на оценке картины, на ее категории или, хуже того, на судьбе человека.

Вероятно, мы еще до конца не прониклись сознанием, что общенародное дело — кинематограф — в наших руках, что каждый из нас так или иначе ответствен за судьбы советского киноискусства.

Позиция в оценке нашей работы, наших произведений возможна только одна — принципиальная. Не «тактическая», не групповая, не приятельская, не позиция защиты «кого-то» от «чего-то», а только одна — искренняя, принципиальная партийная позиция.

Я считаю, что наш Союз обязан отстаивать тот или иной сценарий, материалы фильма или даже готовый фильм в тех случаях, когда, по нашему общему искреннему убеждению, к нам предъявляются претензии неправильные, необоснованные. Я до сих пор считаю, что прав был наш Союз, когда своим авторитетом защитил от такой необоснованной критики в Молдавии картину «Человек идет за солнцем». Но мы сделали лишь половину дела. Вторая половина должна была заключаться в том, чтобы здесь, у себя, трезво разобраться в достоинствах и недостатках фильма, сказать его создателям, что мы не считаем их произведение идеальным, что у нас есть к нему такие-то и такие-то претензии. Это было бы полезно для авторов фильма, и, главное, это было бы справедливо.

И не получается ли у нас порой так, что пафос защиты того или иного фильма за-

слоняет от нас задачу серьезного критического анализа, трезвого, делового рассмотрения нашей работы и ее результатов? Разве мы собрались здесь и объединились в этот Союз только для того, чтобы хвалить друг друга и ограждать от критики?

Я мечтаю о том времени, когда здесь, в этом доме, не только в дни пленумов, но и в обычные дни будет собираться большая и представительная аудитория для того, чтобы обсудить новый фильм своих товарищей, и будет настоящая живая дискуссия — без оглядки на имена, без боязни кого-либо обидеть, без каких-либо побочных соображений, с одной-единственной целью и одним пафосом — пафосом борьбы за высокое идейное искусство, способное вдохновлять и радовать человека.

Несколько слов о нашей профессиональной критике.

Еще лет восемь-десять назад у нас насчитывалось буквально несколько человек профессионально занимавшихся кинокритикой и более или менее регулярно выступавших в печати. Период «малокартинья» мало способствовал развитию кинокритики, тем более что в годы культа личности, особенно после войны, как все мы хорошо знаем, у нас был на всю страну один критик, дававший окончательную оценку каждому выходящему фильму.

Последнее десятилетие — десятилетие бурного подъема нашего киноискусства — вызвало к жизни и кинокритику. У нас есть сейчас группа талантливых людей, работающих в этой области; их имена всем хорошо известны.

Однако сегодня мы вправе предъявить строгий счет нашей критике. Она совершенно недостаточно влияет на жизнь кинематографа. Статьи, публикуемые в кинематографической и общей прессе, редко выходят за рамки обычных рецензий, редко поднимаются до обобщений, до исследования тенденций развития нашего кино.

И опять та же картина: в кулуарах вы можете услышать интересные, часто разноречивые суждения о фильмах последнего времени, суждения, обладающие и остротой и оригинальностью. Но где статьи, в которых вы могли бы их прочесть — согласиться, не согласиться, поспорить?.. Посмотрите у нас в библиотеке вырезки по отдельным фильмам — пишут одно и то же, как будто сговорились.

Все хвалят фильм «Тишина». Я тоже вижу в нем немало достоинств. Но вижу и недостатки — рыхлость, несделанность многих эпизодов, вижу местами небрежность, непростительную для такого режиссера, как В. Басов. Неужели всего этого не заметила наша профессиональная критика?.. А кроме того, ведь есть люди, которые не так высоко оценивают фильм в целом — почему же никто из них не выступил со своей точкой зрения?

Неужели так единодушны мы все и в оценке фильма «Оптимистическая трагедия», как это можно представить, читая рецензии?

Мне приходилось слышать различные отзывы о своей картине «Синяя тетрадь», и я не удивлялся и не обижался, когда наряду с отзывами, которые мне как режиссеру были приятны, слышал и мнения людей, которые по тем или иным причинам картину не приняли, спорили со мной по поводу тех или иных художественных решений. Это ведь вполне естественно в таком тонком и сложном деле, как наше. Но что удивительно — все рецензии на картину были одинаковые, как будто их писал один человек, которому фильм понравился. Никаких разногласий, никаких споров.

А чего стоит позиция стыдливого умолчания о таком фильме, как «Секретарь обкома»? Будто его вовсе не было. Негодовали в коридорах, а во всеуслышание заявить о том, что этот фильм просто оскорбителен, что он дискредитирует образы партийных руководителей, принижает святые для всех нас понятия, не решились, воздержались.

Кстати, товарищи, мы в большом долгу перед отрядом партийных работников, делающих огромной важности дело для нашего государства, для нашего народа. Показать интересный, крупный, живой характер партийного работника — разве это не благородная, не интересная задача для художника? Речь идет не о формальном, номенклатурном появлении парторга или секретаря райкома среди действующих лиц фильма. Речь идет не о схематической фигуре парторга из некоторых фильмов прошлых лет. Но и не о таком образе партийного работника, какой показан в белорусском фильме «Криницы». Это ведь та же схема, только наоборот. Та личность, которая показана в этом фильме в образе секретаря райкома партии, вызывает просто недоумение.

Давайте откажемся от схем, обратимся к живой жизни.

Надо дать возможность нашим критикам высказывать свои откровенные суждения о фильмах; пусть эти суждения будут спорными; пусть авторы полемизируют друг с другом; нам как воздух нужна атмосфера полемики, свободного, непредвзятого разговора о наших делах, о наших фильмах. И пусть у нас не будет фильмов, заведомо защищенных от критики, фильмов, которые как бы утверждены в качестве выдающихся и поэтому недосягаемы для критических замечаний Это будет только на пользу всем нам, на пользу общему делу подъема киноискусства.

И еще одно соображение по поводу критики. Мне кажется, что уважающий себя критик, если он занимается этим профессионально, не имеет права уклоняться от разговора о каком бы то ни было фильме. Не понравился — так и напиши, объясни — почему. Критик с оглядкой на конъюнктуру — это все равно, что наездник, который боится лошади. Почему наши ведущие критики так в общем редко и нерегулярно выступают в печати, высказываются по одним фильмам и молчат по поводу других? Где статьи-обозрения? Где критики, прослеживающие весь процесс нашего кинематографа, считающие своим долгом высказаться по поводу каждого сколько-нибудь заметного явления.

●

Теперь мне хочется предложить вашему вниманию несколько вопросов, ответы на которые могут и не родиться на настоящем нашем пленуме.

Прежде всего о продуктивности таланта. Сколько раз мы сетовали на длительные простои наших ведущих мастеров старшего поколения, потом негодовали по поводу длительного бездействия художников среднего поколения. Теперь есть уже третье, ныне именующееся молодым, и я со страхом думаю, неужто и Климов, Мансуров, Кобахидзе, Туров обречены ставить свои будущие фильмы с перерывами, исчисляющимися годами? Приведу некоторые цифры: И. Пырьев за три десятилетия работы в кино поставил девятнадцать фильмов, Ю. Райзман — пятнадцать фильмов, Г. Чухрай за полтора десятилетия — четыре, Алов и Наумов — пять, Джон Форд — около шестидесяти, чехословацкий режиссер Мартин Фрич — более восьмидесяти.

Наши лучшие сценаристы, люди творческие, талантливые, преданные кинематографу, имеют в своем активе по восемь-десять, редко когда более десятка поставленных сценариев. А итальянец Де Кончини — сто сорок. Пусть большинство из них написано в соавторстве, пусть многие из них не представляют большой художественной ценности, но все же среди них есть такие, как «Полицейские и воры», «Машинист», «Развод по-итальянски».

А посчитайте, сколько ролей сыграли наши актеры, самые популярные, талантливые, любимые народом? Сколько ролей сыграли А. Баталов, И. Смоктуновский, Б. Андреев, Л. Шагалова, З. Кириенко, Л. Абашидзе? Сравните, сколько сыграла, к примеру, талантливая актриса Н. Мордюкова и сколько ролей в послужном списке любой мало-мальски одаренной западной актрисы? Цифры эти не в нашу пользу. Когда простаивают на заводах станки, производственные мощности, в газетах появляются гневные и протестующие статьи. Почему же мы не бьем тревогу, когда большинство наших мастеров простаивают от картины до картины год, два, три, а то и больше? Очевидно, существуют субъективные причины простоев: творческая инертность, неудачи, возможные в нашем деле, иногда лень-матушка.

Но существуют и объективные обстоятельства, преодоление которых — наше общее дело. Сегодня не найдется ни одного человека, даже из числа самых непримиримых противников фильма «Гамлет», кто отрицал бы правомерность его постановки. Я не говорю о миллионах поклонников фильма, простаивавших в очереди за желанным билетом. Между тем Г. Козинцев добивался этой постановки чуть ли не десять лет. За это время можно было экранизировать половину Шекспира. Кто ответствен за то, что вместо пяти фильмов Козинцев снял один, лишив зрителя наверняка хороших картин, а государство — доходов? Годами простаивают многие наши талантливейшие мастера, уступая дорогу случайным людям, готовым в любую минуту с любым сценарием пускаться в производственные волны. Разумно ли? Виновных сегодня уже не разыскать, не лучше ли поговорить о нашей с вами вине. Почему Козинцев не пришел в творческий союз и не рассказал о своей мечте? А если пришел, почему творческая общественность не встала на защиту мечты художника, и десять лет назад имевшей все основания для своего беспрепятственного воплощения на экране? Я повто-

ряю, от простоев страдает дело, страдают зритель, финансовые планы кинопроката и, конечно, сам художник. Он обречен ими на моральный ущерб, на утерю творческой формы, не говоря уж о материальных трудностях.

Тут не может быть вопроса: должны ли мы стараться преодолеть эту инерцию, бороться за высокую продуктивность таланта? Несомненно, это насущная и святая обязанность творческого союза, как, впрочем, и всех других организаций: союзного комитета, республиканских комитетов, киностудий. Все мы должны бороться с субъективными причинами простоев и объявить непримиримую войну объективным причинам. В частности, необходимо внимательно, но без ненужной истеричности посмотреть, не таятся ли причины простоев в нынешней системе организации творческого и производственного процессов создания фильмов? Чего греха таить, художники — люди эмоциональные и часто оказываются в плену поспешных или предвзятых мнений. А кинопроизводство — дело серьезное, требующее очень глубокого и ответственного рассмотрения. Так что не спешите ниспровергать систему производства, сложившуюся в многолетней практике. Но трезвое и осторожное отношение к существующей системе производства не исключает, а предполагает эксперимент, смелый поиск более продуктивных форм работы.

Давным-давно к подобному эксперименту призывали мастера старшего поколения, в последние годы этой идеей увлечен Чухрай. В прошлом году была создана и приступила к работе Экспериментальная студия. Сейчас ей нужно всячески помочь, чтобы на практике проверить то, что пока существует на бумаге. Очевидно, что жизнь внесет свои коррективы в теорию,какие-то предварительные соображения претерпят изменения, их нужно будет поправлять, может быть, пересматривать. Я не исключаю, что эксперимент окажется неудачным. Что же делать, на то он и эксперимент.

Сейчас, когда все наше народное хозяйство приведено в движение, когда все его области пронизывает дух поиска, мы не имеем права мириться с любым несовершенством в нашей работе. Ведь как это ни парадоксально, а, скажем, удлинение сроков съемочного периода не только удорожает фильм, но и сказывается в большинстве случаев на его идейно-художественном уровне.

●

В этом выступлении я не собирался касаться всех вопросов кинематографической жизни. Хотелось подробно поговорить о наших перспективах, тем более что ближайшие годы жизни кинематографии пойдут под знаком подготовки к двум историческим датам — к 50-летию Советской власти и к 100-летию со дня рождения великого основателя нашей партии и нашего государства В. И. Ленина. Надо, чтобы фильмы, которые появятся на экране в те знаменательные дни, стали праздником, большим праздником искусства, помогающего народу оглянуться на героическое прошлое и ощутить величие настоящего.

Мы не начинаем на пустом месте — вся наша классика, все лучшие фильмы прошлых лет — «Потемкин», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Член правительства», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», ленинские фильмы Михаила Ильича Ромма, «Молодая гвардия», «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Коммунист» и многие, многие другие — служат нам своеобразными эталонами, если можно так выразиться, правофланговыми в нашей сегодняшней работе. Невольно обращает на себя внимание тот примечательный факт, что подавляющее большинство фильмов, образующих золотой фонд советского киноискусства, снятых в разное время нашими лучшими художниками, до сих пор могут быть выпущены на экран без всяких скидок и компромиссов. Пусть они несколько архаичны по форме, пусть еще недостаточно свободно движется в них камера, некоторые средства выразительности кажутся сегодня несколько наивными — они по-прежнему прекрасны и могущественны своей внутренней чистотой, неукротимой революционностью, незыблемой верой в необоримость идеалов коммунизма.

Эти фильмы бесконечно дороги нам правдивым воплощением героических начал народной жизни, образов людей, в чьих помыслах и деяниях живет, продолжается наша великая революция.

О традициях советского кино в развитии героической темы мы сейчас думаем с особым чувством, мы с вами ответственны за развитие этих традиций. Время, оставшееся до 50-летия Октября, до 100-летия со дня рождения В. И. Ленина, должно стать временем активной работы над фильмами, посвященными большим политическим темам современ-

ности, над фильмами героического пафоса, в которых во весь рост встанут крупные народные характеры, новые герои борьбы за коммунизм.

Сегодня уже идет большая работа по созданию новых фильмов, посвященных непосредственно великим датам. Некоторые из них уже готовы, другие находятся на разных стадиях производства. Будем надеяться, что если не все, то многие из них будут достойными продолжателями славных традиций нашей кинематографической классики. Мне особо хочется выделить замечательную работу, о которой уже упоминал вскользь,— трилогию, снятую на научно-популярной студии режиссером Ф. Тяпкиным в содружестве со сценаристом Г. Фрадкиным. Эти фильмы несомненно обогатили нашу кинематографическую Лениниану, очень тонко, с большим тактом, я бы сказал, любовно развернув перед нами несколько страниц великой жизни. Скромными, даже скупыми средствами фильмы эти добиваются поразительных результатов, волнуют сердце и надолго запоминаются.

Товарищи, у нас есть решительно все для того, чтобы мы работали дружно и продуктивно, с полной отдачей, получая радость и удовлетворение от своей работы и доставляя радость миллионам людей, которые каждый день приходят в кинотеатры. У нас есть все — таланты, которых нам не занимать, мастерство, которому мы учились и учимся, оснащенные студии, средства, свобода от превратностей рынка и, наконец, замечательный, благодарный зритель, балующий нас своим вниманием и любовью. Все зависит от нас самих. Даже те, казалось бы, объективные трудности, которые нам мешают,— они тоже преодолимы, если взяться за дело с умом, без нервозности, серьезно и обдуманно. У нас есть наш Союз, который мы сами можем превратить в серьезную силу, в авторитетный общественный орган, способный решать многие вопросы. У нас есть великий руководитель — наша Коммунистическая партия, кровно озабоченная нашими творческими делами, глубоко заинтересованная в подъеме советского искусства. Все в наших силах, товарищи. Если с этим сознанием мы будем дружно работать, обсуждать проблемы, оценивать сделанное и идти дальше, нас ждут новые успехи, новые высоты в родном искусстве.

«НАШ ФИЛЬМ—О ТОРЖЕСТВЕ ЛЕНИНИЗМА»

Съемки ведут французские кинематографисты

Этих веселых парней с кинокамерами в руках можно было встретить на тихих улочках Ульяновска, на параде Победы в Москве, а в эти дни и на набережных Невы. Они беседовали с ребятами в алых галстуках, со старыми рабочими, с участниками самодеятельности...

Группа французских кинематографистов снимает картину «Ленин». Сейчас гости из Парижа работают в Ленинграде. Они уже вели съемки на улицах города, в цехах Кировского завода.

Вчера в съемочный павильон превратилась аудитория Дома политического просвещения обкома и горкома КПСС. Одним из эпизодов фильма станет занятие слушателей факультета научного коммунизма Университета марксизма-ленинизма при горкоме КПСС.

Сегодня французские кинематографисты приехали на студию «Ленфильм», чтобы запечатлеть съемки новых фильмов о Ленине.

В беседе с корреспондентом «Вечернего Ленинграда» Т. Сатыр режиссер фильма Роберт д'Эстанк рассказал:

— Мы представляем «Европейский центр кино, радио и телевидения». Это молодая фирма, созданная около двух лет назад под патронажем ЮНЕСКО. Молоды и все сотрудники. Мы выпускаем фильмы для телевидения многих стран мира. Сейчас нами задумана большая серия «Великие люди и страны». Когда речь зашла о России, решение было принято без колебаний: надо снимать картину о Ленине. Наш фильм — о торжестве ленинизма в делах всего народа.

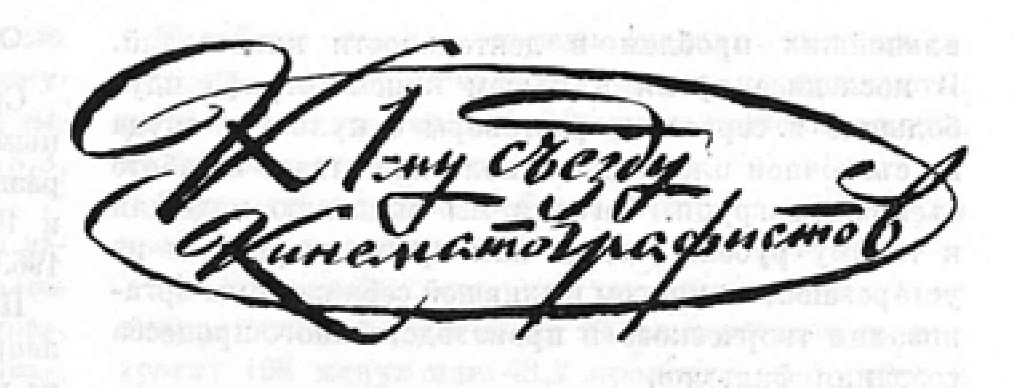
Хотя и будут использованы кадры старой кинохроники, документы и фотографии, самое главное в фильме — эпизоды, рассказывающие о сегодняшней жизни советских людей. Будущие зрители вместе с нами побывают на концерте в заводском клубе, в гостях у детворы в чудесном Дворце пионеров. Мы включаем в картину интервью с советскими людьми, которых повстречали на улицах ваших городов, с космонавтом Владимиром Комаровым, с выдающимися деятелями искусства и литературы, удостоенными Ленинской премии. Предполагаем, что это будут композитор Дмитрий Шостакович, писатель Сергей Смирнов, скрипач Леонид Коган и кинорежиссер Григорий Козинцев.

Значительное место в картине займет рассказ о городе, носящем имя великого Ленина. Из Ленинграда мы уезжаем снова в Москву. Хотелось бы успеть побывать также в Казани, провести съемки в университете, где учился Ленин. Затем мы вернемся в Париж и приступим к монтажу фильма, который, вероятно, выйдет на экраны в октябре.

«Европейский центр кино, радио и телевидения» впервые сотрудничает с советским телевидением, которое получило право проката фильма «Ленин» во всех социалистических странах.

Мы хотим правдиво показать жизнь страны, построенную по великим идеям Ленина.

«Вечерний Ленинград»,
13 мая 1965 года.



В. СУРИН

Нужны большие перемены

Уже более года коллектив нашей студии работает под знаком выполнения постановления ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм», которое явилось для всех нас событием большого значения. Оно сосредоточивает внимание на вопросах, касающихся всей советской кинематографии.

В постановлении ЦК особо подчеркивалось, что главная наша задача — выпускать фильмы, в которых значительное содержание, коммунистическая убежденность, глубокое знание жизни, характеров и героических дел наших людей были бы органически слиты с совершенной художественной формой, отмечены высоким профессиональным мастерством.

В этом постановлении указывалось также и на то, что производственная и финансовая дисциплина на «Мосфильме» находится еще на низком уровне. Это означало, что для нашей студии важнейшей задачей стал решительный подъем уровня профессиональной культуры во всех звеньях художественно-производственного процесса.

В киноискусстве творчество и производство настолько тесно переплетены, что отделить одно от другого, а тем более противопоставить одно другому совершенно невозможно. Поэтому наведение порядка в организации производства, улучшение самого процесса съемок фильма будет одновременно и улучшением творческой деятельности съемочной группы.

И мы имеем все предпосылки для того, чтобы успешно справиться с этой задачей. «Мосфильм» располагает совершенной техникой и производственной базой, высококвалифицированными кадрами творческих и инженерно-технических и производственных работников. Мы имеем, наконец, оправдавшую себя организационную структуру творческих объединений.

Все это дало нам возможность за последние годы активизировать творческий процесс и несколько улучшить организацию производства фильмов.

Студия добилась значительного увеличения объема производства. В 1964 году при плане 28 полнометражных фильмов мы сдали 33 фильма (в том числе пять широкоформатных) и, кроме того, закончили девять полнометражных телевизионных картин.

Таким образом, в 1964 году нами фактически уже освоена проектная мощность студии, рассчитанная на выпуск 42 фильмов в год, которой мы должны были достигнуть в 1967 году.

В первом квартале закончено пять фильмов, во втором — семь, в третьем — девять, в четвертом — двенадцать. Такой ритмичности производства мы еще никогда не имели.

Целый ряд наших картин отмечен премиями на всесоюзном и международных кинофестивалях, получил широкое признание советского и зарубежного зрителя: «Оптимистическая трагедия», «Повесть пламенных лет», «Тишина», «Живые и мертвые», «Я шагаю по Москве», «Они шли на Восток», «Добро пожаловать», «Председатель», «Жили-были старик со старухой» и ряд других.

Однако эти первые результаты не могут, естественно, удовлетворить нас.

Сегодня речь должна идти не о том, чтобы добиться, как говорят, «некоторого подъема» или «известного повышения» уровня работы студии. Мы должны добиваться решительного, коренного улучшения всей нашей художественно-производственной работы и в первую очередь улучшения организации творческого процесса создания фильмов. Никаких «америк» открывать я здесь не собираюсь.

Вопросы коренного улучшения организации производства давно уже назрели и стали одной из акту-

альнейших проблем в деятельности киностудий. В последнее время в нашем кинематографе идут большие и серьезные разговоры о культуре труда на съемочной площадке, о полезной отдаче в работе съемочных групп. Сегодня мы вплотную подошли к такому рубежу, когда нам нужно вырваться из устаревшей, во многом изжившей себя системы организации творческого и производственного процесса создания фильмов.

Опыт работы многих съемочных групп убеждает нас в том, что мы можем и должны работать гораздо лучше. Мы сейчас достигли такого уровня развития, когда можем сделать смелый шаг вперед. И это мы должны делать немедленно, ибо уже сама жизнь настойчиво требует более высокой организации кинопроизводства.

Но все познается в сравнении, говорится в старой мудрой поговорке.

Обратимся к срокам производства картин и посмотрим, как обстоят дела в этой области у нас на студии.

Общий срок * производства одного полнометражного фильма (без широкоформатных) в 1963 году в среднем составил 309 календарных дней, в 1964 году он составил 283 дня.

Однако при уменьшении общего срока производства мы еще не добились заметного сокращения времени съемочного, самого дорогостоящего периода. Съемочное время, к сожалению, остается еще таким, каким было в 1963 году.

Плохо обстоит дело и с пролонгациями сроков производства картин, хотя количество их за последний год несколько сократилось. Если в 1963 году были пролонгированы сроки по девяти фильмам из двадцати одного, то в 1964 году пролонгации имелись по пятнадцати фильмам из тридцати трех. По отдельным фильмам за эти два года сроки пролонгации были совершенно нетерпимы: по кинофильму «Выстрел в тумане» — 53 дня, «Пропало лето» — 127, «Три сестры» — 156, «Пядь земли» — 38, «Русский лес» (вторая серия) — 47, «Я — Куба» — 183, «Они шли на Восток» — 172 дня.

И хотя некоторые съемочные группы уложились в установленное время, все же сроки съемочного периода были превышены. Например: «Большая руда» на 65 дней, «До свидания, мальчики» — на 12, «Казнены на рассвете...» — на 19 дней.

И тем более сегодня важно и ценно отметить такие прекрасные образцы работы съемочных групп, как: «Тишина» (две серии) — 201 день, «Живые и мертвые» (две серии) — 382, «Я шагаю по Москве» — 113 и широкоформатный фильм «Секрет успеха» — 111 дней.

* В общий срок входят подготовительный, съемочный и монтажно-тонировочный периоды.

О СТОИМОСТИ ФИЛЬМОВ

Средняя стоимость фильмов* имеет по отдельным годам значительные колебания. К примеру разница между средней стоимостью фильмов в 1959 и 1960 годах была 42,3 тысячи рублей, а в 1964 1963 годах она составила 4,4 тысячи рублей.

При этом следует сказать, что простое сопоставление средней стоимости одного фильма по годам не может, естественно, полностью прояснить истинное положение.

Фильмы, составляющие программу того или иного года, как известно, далеко не однозначны по содержанию, по постановочной сложности, а следовательно, и по себестоимости.

На мой взгляд, оценка деятельности студии, как и отдельной съемочной группы, должна определяться не путем механического сопоставления средней стоимости фильма со средней стоимостью картин предыдущих лет, а учитываться, исходя из идейно-художественной ценности кинофильма и производительности труда группы на съемочной площадке.

И все же даже с учетом этих оговорок средняя стоимость одного фильма в 1964 году была велика.

Каковы же финансовые результаты 1963—1964 годов?

По всем видам работ, выполненным киностудией в 1963 году, была получена экономия в 132,7 тысячи рублей.

Что же скрывается за этими цифрами?

Экономия по производству фильмов, составившая 112,5 тысячи рублей, образовалась не за счет использования резервов или повышения производительности, а за счет снижения общестудийных (накладных) расходов и, по существу, не зависит от работы съемочных групп.

По прямым же затратам группы не только не сэкономили, но даже допустили перерасход на 13,7 тысячи рублей.

Из 21 полнометражного художественного фильма в 1963 году 16 закончены с экономией и 5 с перерасходом («Пропало лето» — перерасход 102,7 тысячи рублей, «Выстрел в тумане» — 30,5, «Конец и начало» — 11,5).

В 1964 году по 33 фильмам получена общая экономия 161,5 тысячи рублей. При этом в процессе производства мы нашли возможным сократить сметную стоимость по четырем картинам на 108 тысяч рублей. Но, к сожалению, мы в 1964 году, так же как и в 1963-м, имея общую экономию, опять-таки допустили перерасход по прямым затратам

* В 1964 году средняя стоимость одного фильма определена без учета фильмов «Они шли на Восток» и «Я — Куба», сроки производства которых зависели не только от «Мосфильма», но и от копродюсеров.

ратам. Из 33 фильмов прошлого года 7 закончены с перерасходом. Наибольший перерасход был допущен по фильмам: «Они шли на Восток» — 50,4 тысячи рублей, «Сказка о потерянном времени» —15,3, «Три сестры» — 6,5, «Метель» —9,6.

И это при том, что лучшие наши фильмы были закончены в установленные сроки, а некоторые сданы досрочно и с экономией денежных средств: «Тишина», «Живые и мертвые», «Женитьба Бальзаминова», «Секрет успеха», «Председатель». К этому списку можно прибавить ранее выпущенные фильмы «Судьба человека», «Битва в пути».

ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОСТЬ ТРУДА И НОРМЫ ВЫРАБОТКИ

В 1964 году плановая норма выработки была выполнена только по тринадцати фильмам. Многие группы работали с большим отставанием от плановых заданий.

	По плану	Фактич.
«Русский лес»	37,2	25,5
«Пядь земли»	29,8	22,8
«Хоккеисты»	36,4	32,8
«Они шли на Восток»	27,2	23,1
«Казнены на рассвете...»	34,7	29,7
«Большая руда»	31,4	21,7

В то же время многие съемочные группы в 1963—1964 годах своей работой подтвердили возможность выполнения и перевыполнения установленных норм выработки и проведения съемок в более сжатые сроки.

	По плану	Фактич.
«Человек, который сомневается»	36,7	37,8
«Это случилось в милиции»	36,0	39,6
«Тишина» (1 и 2 серии)	39,0	39,5
«Живые и мертвые»	30,6	30,8
«Я шагаю по Москве»	29,9	38,6
«Женитьба Бальзаминова»	31,0	33,9
«Палата»	43,5	47,7
«Зеленый огонек»	27,8	29,1

Что же мешает продуктивной работе всех съемочных групп?

В чем причины еще сравнительно низкой производительности труда?

СЪЕМОЧНАЯ ПЛОЩАДКА — ЭТО РЕШАЮЩИЙ ПЛАЦДАРМ!

Напомню, что каждый съемочный день обходится в среднем 1100—1200 рублей, а по отдельным объектам вдвое, а то и втрое больше. Поэтому коллектив студии должен дорожить каждой минутой.

Режиссеру-постановщику, оператору должны быть созданы самые благоприятные условия для творчества. Они не должны отвлекаться на мелочи, будь то недоделки и небрежности в пошивке костюмов, недостатки реквизита и т. д. и т. п.

Подобные «мелочи» нередко надолго выводят режиссера из творческого состояния и отражаются не только на производительности съемочной группы, но и на качестве фильма.

Как используется рабочее время группами на съемочной площадке? О чем говорят факты?

На установку света, расстановку осветительной аппаратуры и перестановку кадра в среднем группа тратит 196 минут или 43,2 процента всей рабочей смены. Подавляющая часть этого времени уходит на операторскую подготовку.

На непосредственно режиссерскую работу — определение и уточнение мизансцен и репетиции — затрачивается 102 минуты или 22,5 процента всей смены.

Работы, выполняемые обслуживающими цехами, составляют 81 минуту или 17,6 процента смены.

На простои уходит 60 минут или 12,7 процента смены. И в результате собственно на съемки с поправками между дублями остается всего лишь 19 минут, то есть 4 процента всего рабочего времени группы. С учетом всех дублей и вариантов это дает нам не более одной минуты полезного метража.

Можно ли при таком положении рассчитывать на эффективную работу съемочной группы?

Прежде всего бросается в глаза то, что установка света занимает львиную долю смены, почти половину рабочего дня.

В нынешних условиях это недопустимая растрата рабочего времени. Об этом мы давно уже говорим, «а воз и ныне там». Почему же наши операторы так крепко держатся за стародавние привычки, укоренившиеся у нас еще со времен ханжонковского кинематографа.

Хотелось бы, чтобы операторы сами сказали, в чем тут дело и что мешает им расстаться с устаревшими методами организации операторской работы на съемочной площадке. Мне же кажется, что чрезмерно большая затрата времени на установку света и перестановку кадра зависит от недостаточной профессиональной подготовки целого ряда операторов и, конечно, оттого, что многие из них, приходя на съемку, не знают еще в точности режиссерского решения, не знают последовательности намеченных к съемкам кадров.

У нас почему-то совершенно не используется возможность установки света параллельно с другими процессами работы, как это делают, например, Т. Лебешев («Тишина») или Э. Гулидов («Теперь пусть уходит»).

Нередко на съемочной площадке обнаруживается полное отсутствие предварительной договоренности между режиссером и оператором и согласованности плана съемки со всей группой.

Разве это не пример низкой культуры организации труда, не свидетельство нашей отсталости!

Почему бы нам не ввести должность камерамана, как это делает весь кинематографический мир, почему бы не практиковать заблаговременный вызов осветителей, чтобы не отнимать драгоценное время группы, в то время когда должна крутиться ручка съемочной камеры.

Мы попробовали прикреплять к группам мастеров-светотехников за 15 дней до начала съемок. Этот опыт полностью себя оправдал на картине «Теперь пусть уходит». Об этом уже упоминалось в журнале «Искусство кино» (1964, № 9). Однако многие группы этот опыт еще почему-то не используют. Между тем сами же операторы считают, что мастеру можно доверить предварительную установку света по заранее заданной схеме.

Здесь должна быть повышена ответственность не только оператора, но и директора картины, который нередко самоустраняется от решения этих вопросов, а то и вовсе не бывает на съемочной площадке.

Ни один участок работы студии, съемочной группы не должен быть вне поля зрения дирекции картины и творческого объединения, генеральной дирекции студии.

Только нашей расхлябанностью и безответственностью можно объяснить то, что на студии до сих пор не налажена служба «тишины». Здесь творятся ничем не оправдываемые безобразия, в то время когда в группе есть директор, заместитель, а то и два заместителя директора, несколько администраторов. А вот за тишину отвечать некому.

Подготовительные работы (перестановки декораций, мебели, поправка костюмов и грима актеров и др.) занимают в среднем 81 минуту или 17 процентов всего рабочего дня. Это недопустимо высокий процент.

До сих пор не организован институт универсалов, в которых так нуждаются съемочные группы. По этому вопросу нами уже давно представлены предложения в Госкомитет по кинематографии, однако уже более года вопрос остается нерешенным, хотя все признают, что это дело нужное и полезное.

Много времени теряется на съемочной площадке из-за опозданий актеров. Горе тому режиссеру, который пригласил сниматься в фильме несколько театральных актеров одновременно. Собрать их в точно установленное время для съемок (не говоря уже о репетициях) почти невозможно. Из года в год студии сетуют на сложность актерской проблемы, но никто не обращает на это внимания, считая, видимо, что это частное дело киностудии.

Любопытно сопоставить практику работы нашей съемочной группы с работой съемочных групп зарубежных кинематографистов.

Вот что рассказывает М. И. Ромм в своем отчете о поездке на венгерскую студию «Гунния».

Студия «Гунния» самая большая в Венгрии, ставит до 16 полнометражных картин в год и, кроме того, арендует павильоны студии «Будапешт». Таким образом, в двух больших павильонах и двух маленьких подсобных с общей площадью значительно меньшей, чем старые помещения «Мосфильма», производится до 20 полнометражных картин в год...

На съемку одной картины в Венгрии отводится не свыше 30—35 съемочных дней. Это предел. Некоторые же картины укладываются в 20—22 съемочных дня (считая и натуру). Норма выработки в день около 70—80 полезных метров. Фактически группы вырабатывают до 100 и даже 120 полезных метров в день, работая по 10—11 часов. За 8 часов норма составляет 70—75 полезных метров. Главная причина быстрой работы — не удлинение рабочего дня, а именно организация съемки. Три важнейших фактора этой организации весьма поучительны для нас:

быстрая перестановка света и камеры,

превосходная подготовленность режиссера и оператора.

Режиссер не имеет права выйти на съемку, не расписав заранее вместе с оператором, ассистентом и бригадиром осветителей все точки съемки. Любая перемена должна быть заранее сообщена группе как «чрезвычайный случай». Режиссер вместе с оператором, разумеется, имеют право изменить тот или иной кадр. Но это рассматривается как редкость, как правило же, группа точно выполняет намеченный план по точкам...

Третий фактор быстрой работы — это превосходное качество пленки. Интересно, что количество дублей очень невелико: максимум один-два. Объясняется это не экономией пленки, а экономией времени. Очевидно, подготовленность творческой группы такова, что надобность в большем количестве дублей не возникает.

Практика нашей работы со всей очевидностью подтверждает, что высокое качество творческо-производственной подготовки к съемкам является главным условием, определяющим продуктивность работы группы.

А как у нас проводятся подготовительные работы?

Возьмем, к примеру, метрирование сценария. Проблема заниженного метража — бич нашего кинопроизводства. В определении «бич» нет никакого преувеличения. Заниженный метраж в сценариях и съемка излишнего материала стали буквально бедствием на киностудии. Расходуется много времени и средств, а в результате сотни метров снятого материала в картины не включаются.

В 1964 году в «Пядь земли» вместо снятых 2700 метров вошло только 2277 метров. Правда, это первая самостоятельная картина молодых режиссеров Б. Яшина и А. Смирнова, и им можно это простить.

Но совсем непростительно такому многоопытному мастеру, как В. Петров, снять 2700 метров (первая серия «Русского леса»), а окончательно смонтировать 2300.

В «Большую руду» (В. Ордынский) вместо отснятых 2700 метров вошло только 2400 метра. «До свидания, мальчики» (М. Калик) вместо 2700—2200 метров.

Было бы смешно доказывать, что готовый фильм обязательно должен совпадать метр в метр с утвержденным сценарным метражом. Так почти никогда не бывает, и это понятно. Но когда из фильма выбрасываются в корзину целые объекты — это уже безобразие и говорит это о низкой профессиональной работе режиссера и оператора, о нежелании считать государственные деньги.

По фильму «Большая руда», например, не понадобились снятые объекты: «Зверинец» — 70 полезных метров, «Танцплощадка» — 86 метров; по фильму «Русский лес» не вошли по обеим сериям четыре павильонных объекта — 84 метра и 23 натурных с общим метражом 760 метров.

Наряду с излишним метражом, который снимается в результате неправильного метрирования сценария, группы снимают (мягко говоря) немалое количество дублей и вариантов *а*, *б*, *в*, *г*, используя иногда для этого чуть ли не весь русский алфавит.

Вот один из примеров:

В фильме «Хоккеисты» (режиссер Р. Гольдин, оператор Т. Лебешев) 25 февраля снимается 125-й кадр в количестве пяти дублей. После этого 26 февраля снимается тот же 125-й кадр, но уже под буквой *«а»* — пять дублей, под буквой *«б»* — пять дублей, под буквой *«г»* — три дубля, под буквой *«д»* — два дубля. И так как пропущена буква *«в»*, то съемка этого варианта назначается на 27 февраля. 125-й кадр вновь снимается под буквой *«в»* в количестве четырех дублей. Но и этого оказалось мало. Злополучный 125-й кадр снимает и в марте — алфавит продолжается: под буквой *«е»* — пять дублей, *«с»* — два дубля, *«к»* — четыре дубля, *«п»* — шесть дублей.

Таким образом, режиссер ухитрился при помощи русского алфавита снять 41 дубль. Вошел же в картину 125-й кадр в пятом дубле.

Есть в современном кинопроизводстве еще одно бедствие — досъемки и пересъемки.

В 1963 году было дано на пересъемки 145 съемочных дней с общей суммой затрат 146 тысяч рублей.

В 1964 году эти затраты составили 139 тысяч рублей. Хотя это и несколько ниже прошлогодних затрат, однако потери все еще остаются значительными.

За это полностью несут ответственность творческие объединения и в первую очередь их художественные советы. Если бы они более вдумчиво и требовательно подходили к оценке материала в процессе съемок фильма, можно было бы в значительной степени предупредить необходимость таких пересъемок.

Во многих случаях художественные советы предъявляют повышенные требования к качеству просматриваемого материала и настаивают на пересъемках и досъемках. Это хорошо. Но плохо другое: эти требования никак не согласуются с экономической стороной дела. Если пересъемки назначаются пока еще стоит декорация — это одно дело. Но часто бывает и так: съемки закончены, декорации разобраны, более того, уже почти смонтирована картина, а в это время Художественый совет, просмотрев весь материал, требует переснять некоторые объекты. Это оправдать ничем нельзя. Позволительно спросить членов Художественного совета: где же вы были раньше, дорогие товарищи? Ведь эти пересъемки и досъемки требуют теперь вновь строительства декорации, что, естественно, связано с большими дополнительными затратами времени и денег?

Мы сейчас имеем все возможности подняться на ступень выше в организации творческого и производственного процесса, и смысл предпринимаемых нами мер заключается в том, чтобы создать на студии наиболее благоприятные условия для творчества. Это значит, что мы должны организовать весь цикл подготовительных работ так, чтобы в съемочный период ничто не мешало режиссеру целиком отдаваться творчеству.

Это положение должно основываться на профессиональном понимании кинематографа как искусства, которое создается коллективом и рождается в условиях сложного кинопроизводства.

Недостатки в организации производственного процесса, как правило, приводят и к дезорганизации творчества.

Почти на всех крупных студиях мира производительность труда съемочной группы выше, чем у нас.

Было бы неправильно механически сопоставлять практику работы зарубежных киностудий и оценивать нашу деятельность в непосредственной связи с опытом их кинопроизводства. Однако разговорами о различии между нашей системой и зарубежной мы не можем и не должны прикрывать свою нерадивость. Нам следует изучать и извлекать полезный и приемлемый для нас опыт зарубежного кинопроизводства. Это тоже будет по-хозяйски. Было бы неразумно не использовать у себя опыт, накопленный мировым кинематографом.

Мы много сделали в разработке постановочного проекта фильма. Теперь уже всем ясно, что это дело хорошее и нужное. Производственные успехи съемочных групп «Живые и мертвые» и «Сказка о потерянном времени» в значительной степени обя-

заны хорошо разработанным постановочным проектам.

Постановочный проект — своего рода паспорт режиссера, его пропуск на съемочную площадку.

Мы почти совершенно упускаем возможность проведения репетиции в подготовительном периоде. Это происходит не только потому, что у нас есть еще большие трудности с актерами вообще, но и потому, что мы подбираем их с большим запозданием. Часто бывает так, что подготовительный период уже закончился, а исполнители еще не утверждены.

Настало время несколько изменить структуру подготовительного периода. Предлагается, например, расширить объем работ, проводимых в период режиссерской разработки, сократив соответственно срок подготовительного периода. Очень большие трудности, возникающие в производстве и экономике наших фильмов, создаются в результате «переползания» недовыполненных объемов работ из одной стадии в другую. Например, незавершенный литературный сценарий предполагается «дотянуть» в стадии режиссерской разработки, недочеты режиссерской разработки ликвидировать в постановочном проекте и т. д. В результате все эти «хвосты» переходят на съемочную площадку и влекут за собой огромные творческие и материальные потери.

Реконструкция студии почти полностью завершена. Наши цехи укомплектованы квалифицированными кадрами и оснащены современным техническим оборудованием. И если до сих пор мы вкладывали большие средства в технику, и в частности в технику, связанную с новыми видами кинематографа, то теперь наступил период, когда новая техника должна помочь нам увеличить полезную отдачу каждого съемочного дня.

С начала 1963 года мы ввели систему ежедневной качественной оценки обслуживания съемочных групп цехами. Каждый случай неудовлетворительной работы того или иного цеха становится предметом обсуждения на диспетчерских совещаниях. Это дало определенные положительные результаты, и мы будем продолжать эту практику настойчиво и методично.

Много неполадок у нас еще и в цехе обработки пленки. Этот цех выдает рабочий позитив (в среднем) черно-белый через 30 часов вместо 24 и цветной — через 43 часа вместо 36.

Немало еще случаев, когда время обработки материала значительно превышает эти средние сроки и группы оказываются в очень тяжелом положении. И тут возникает своеобразная цепная реакция — несвоевременная обработка материала задерживает разборку декорации, а это, в свою очередь, задерживает сборку декорации для другой картины и т. д.

Перед техническим руководством студии встала сейчас очень важная задача — форсировать увеличение пропускной способности машин.

При повышенных требованиях к вопросам экономики сейчас особенно важно наладить оперативный бухгалтерский учет, который должен стать барометром, способным определять «экономическую погоду» студии на каждый день.

Когда интересуешься экономическим положением той или иной картины, то неизменно отвечают: «еще нет баланса, поэтому сказать ничего определенного не можем». Дальше вслепую работать нельзя. На студии мы решили создать свою машиносчетную станцию, которая позволит по-настоящему поставить дело учета.

Сплошь и рядом мы неправильно используем и ценное техническое оборудование. Например, высокопроизводительная машина для вакуум-изделий подолгу простаивает из-за недостаточной загрузки.

В целях более эффективного использования оборудования необходимо кооперироваться с другими киностудиями и театральными учреждениями в изготовлении пластмассовых деталей декораций, грима, реквизита, костюмов. Толково продуманная система кооперирования даст хороший экономический эффект.

Настала пора серьезно взяться за создание в Москве единой костюмерной базы для всех московских, да и не только московских киностудий. «Хуторскую» систему, когда каждая студия организует свою костюмерную, вакуум-цех, бутафорские мастерские, надо ломать.

Строжайший хозрасчет и постоянная забота об экономике производства, последовательная и настойчивая работа по снижению расходов на производство картин сейчас находятся в центре внимания нашего коллектива.

Перед тем как принять то или иное решение, связанное с техникой и оборудованием цехов, мы стремимся узнать, как это отразится на себестоимости нашей продукции.

Жизнь уже научила нас этому.

В 1963 году была приобретена машина Термопласт-автомат-63 (для изготовления искусственной травы) стоимостью 4200 рублей. До сих пор эта машина не используется. Да если бы мы ее и использовали, то стоимость изготовления ею травы составила бы около 40 рублей за квадратный метр, в то время как при ручном изготовлении такое количество травы стоит всего 5 рублей.

В 1964 году мы получили пять съемочных камер «Родина», три из которых как неисправные отправлены обратно на завод. Получена и возвращена на завод камера «Конвас». Вот уже более года как они находятся на заводе, но деньги-то мы за них упла-

тили, амортизационные отчисления производим регулярно.

В цехе съемочной техники имеется более 30 съемочных камер, физически или морально изношенных, на общую сумму 137,2 тысячи рублей. Они нам фактически не нужны, а мы числим их на балансе и ежегодно платим за них амортизацию.

Что это как не бесхозяйственность и не безответственность нашего технического руководства.

Много у нас недостатков еще и в использовании павильонных площадей. В 1963 году каждая декорация бездействовала в ожидании материала из лаборатории или по другим причинам почти половину времени нахождения в павильоне. В среднем это составляет 9 дней из 19. Правда, в 1964 году положение улучшилось — все виды простоев декораций сократились до 33,5 процента (против 50 процентов в 1963 году). Но и этот процент еще велик, если учесть, что по нормам простой не должен превышать 25 процентов.

В числе других мер, видимо, придется применять и материальные санкции за каждый день простоя декорации. В сметы придется включать стоимость аренды павильона. К тому же следует больше снимать в готовых интерьерах.

Съемочные группы таких картин, как «Гранатовый браслет», «Казнены на рассвете...», «Дайте жалобную книгу», полностью подтвердили возможность и целесообразность этого.

ПЛАНИРОВАНИЕ И ФИНАНСОВАЯ ДИСЦИПЛИНА

Качество организации кинопроизводства неразрывно связано с повышением финансовой дисциплины и улучшением системы планирования.

Надо добиться, чтобы перерасход по одним фильмам или цехам не перекрывался за счет достигнутой экономии по другим картинам и цехам, работающим рентабельно.

Строже мы должны подходить и к составлению генеральных смет по картинам. Многие группы и цехи склонны создавать себе резервы на всякие непредвиденные случаи еще при составлении смет. Анализ отчетов за несколько лет показывает, что перерасход и экономия по сметам имеются, как правило, по одним и тем же статьям.

К так называемой экономии относятся статьи «заработная плата ролевых актеров», «эпизодники и массовки», «декорации», «экспедиционные». Перерасход — по статьям «транспорт», «пленка», «услуги цехов технической базы».

То же самое происходит и со статьями «массовки, групповки и эпизодические роли». Группой «Русский лес» одновременно со съемками первой серии было снято 1011 полезных метров по второй серии. Однако после просмотра первой серии и отснятого материала по второй возникла необходимость доработки сценария. В результате было переснято 513 полезных метров, а из отснятых 1011 метров вошло в картину только 175. Производство фильма было закончено 25 мая вместо 25 февраля. Но даже при этих условиях у группы оказалась экономия в сумме 8907 рублей.

Это свидетельствует о небрежном, а нередко безответственном отношении к рассмотрению и утверждению смет.

Примерно то же самое происходит и с планированием съемок комбинированных кадров. В смету включается одно количество кадров, снимается другое, а в фильм включается третье. «Пропало лето»: по плану 31 кадр — 224 метра, отснято 39 кадров — 196 метров, вошло в картину 20 кадров — 88 метров; «Выстрел в тумане»: по плану 20 кадров — 157 метров, вошло в картину 12 кадров — 95 метров; «Живые и мертвые»: отснято 44 кадра — 228 метров, вошло 35 кадров — 174 метра.

То же происходит и со строительством декораций. Экономия по этой статье по всем съемочным группам за 1963 год составила 46,7 тысячи рублей или 11,5 процента. Частично это можно отнести за счет более рационального решения декораций, но главным образом это происходит потому, что в генеральных сметах из-за отсутствия технологической документации представляют лишь «ориентировочные» (а точнее, завышенные) расчеты.

По большинству картин имеется перерасход по негативной пленке. Этот перерасход во многих случаях вызван объективными причинами.

Только расходы по пересъемкам из-за брака пленки составили в 1963 году несколько десятков тысяч рублей. В 1964 году эти потери были еще больше.

Много непроизводительных затрат мы допускаем и в использовании автотранспорта. Случай по картине «Негасимое пламя» — яркое подтверждение этого. В то время когда проводились натурные съемки под Красноярском и вся группа базировалась в районе съемок, почему-то одного из актеров надо было ежедневно возить на такси за сто километров от места съемок — в Красноярск и обратно. Или: съемочная группа «Тишина» оплатила буфету только за один день 66 рублей, исходя из расчета содержания буфетчика, уборщицы, двух бухгалтеров, калькулятора и заведующего производством. А питалось в этот день всего 15 человек.

На 1965 год Госкомитет значительно сократил нам лимит затрат на производство фильмов. Мы пони-

маем необходимость строгой экономии средств и наведения порядка в финансовой деятельности студии. Мы обязаны более активно искать внутренние резервы и снижать стоимость выпускаемых картин.

Однако, кажется мне, неправильно планировать выпуск фильмов на киностудии «Мосфильм» на 1965 год ниже уровня, достигнутого в 1964 году.

В истекшем году мы сдали 34 картины (без телефильмов), а нам почему-то утвердили в плане только 30 картин. Ведь ясно, что сокращение объема производства безусловно повлияет на себестоимость фильмов в сторону увеличения. По нашим мощностям мы в текущем году могли бы сделать не 30, а 34 или 35 фильмов.

Средняя стоимость четырех фильмов равна 1200 тысяч рублей, из которых не менее 350 тысяч рублей приходится на общестудийные расходы и услуги цехов. Эта сумма затрат остается неизменной как при тридцати, так и при тридцати четырех картинах. Это чистые потери студии.

Теперь посмотрим, каковы же потери кинопроката? Посещаемость каждого фильма нашей студии в среднем превышает посещаемость фильмов других студий примерно на 5—6 миллионов зрителей. Это значит, кинопрокат мог бы получить дополнительный доход с 20 миллионов зрителей, получить 4,6 миллиона рублей. Что здесь выгоднее, судить нетрудно.

ПРЕМИАЛЬНАЯ СИСТЕМА

Хорошо продуманная и четко разработанная система материального поощрения могла бы сыграть немалую роль в улучшении работы киностудии, значительно повысить экономическую эффективность деятельности съемочных групп и открыть новые источники экономии в сроках и средствах, затрачиваемых на создание картин.

Вот уже три года мы ставим вопрос о пересмотре положения, при котором премия за выполнение и перевыполнение плана не распространяется на ведущих работников съемочной группы.

Три года приходится доказывать абсурдность такой системы премирования, когда люди, от которых больше всего зависит успешное и качественное выполнение плана,— режиссер, оператор, директор, художник и другие — не получают премии.

В принципе все как будто соглашаются с нами, но дальше слов дело не идет.

Не раз говорилось и о других формах материального поощрения, которые способствовали бы всестороннему улучшению работы киностудий.

Сейчас, например, студии получают премии за качественные показатели работы при стопроцентном выполнении производственного плана. Но создание одного или даже нескольких хороших фильмов сверх плана на размере премии не отражается. Таким образом, существующая система планирования не создает заинтересованности у руководителей студии в перевыполнении плана. И поэтому многие стремятся к тому, чтобы план был утвержден «спокойный».

Мне думается, что должна быть установлена премия за каждую хорошую картину, выпущенную сверх плана.

Хочется напомнить еще об одном предложении, которое уже неоднократно высказывалось.

Съемочная группа сегодня заинтересована только в том, чтобы получить своей картине высокую категорию. А как дальше сложится судьба фильма, сколько зрителей его увидят — это уже для создателей фильма не столь важно.

Я считаю это неправильным.

По данным Управления проката, один фильм в среднем посещают 17 миллионов зрителей. Естественно, что чем больше зрителей привлекает фильм, тем выше финансовые итоги его проката, тем больше прибыли государству.

Некоторые фильмы оставляют далеко позади эти средние цифры посещаемости. «Гусарская баллада», например, собрала 48,6 миллиона зрителей, «Битва в пути» (обе серии)—75,5, «Коллеги»— 35,3, «Девчата» — 34,8. Можно было бы привести ряд таких примеров и по другим студиям.

Было бы вполне разумно, если бы за такие фильмы полагалось дополнительное материальное поощрение в виде отчислений определенного процента от проката. У киностудии появилась бы тогда бóльшая заинтересованность в создании фильмов высокой посещаемости.

В нынешних условиях, когда студии не располагают высококачественной пленкой и когда еще не прошла мода на черно-белые картины, мы встречаемся с огромными трудностями при выполнении плана цветных фильмов. Руководство студии вынуждено нередко прибегать к чисто административным мерам, понуждая режиссеров и операторов снимать картины в цвете, так как иначе студия окажется перед проблемой невыполнения плана, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Госкомитет нам неоднократно и строго указывал на то, что «Мосфильм» мало ставит цветных картин, а вместе с тем мы лишены возможности увеличивать их выпуск, так как режиссеры редко изъявляют желание ставить фильмы в цвете.

Каждый из режиссеров-постановщиков или операторов настойчиво доказывает, что его фильм задуман как черно-белый и что перевод его в цвет неиз-

бежно приведет к большим художественным потерям и т. д. и т. п.

Можно соглашаться или не соглашаться с этими доводами, но одно ясно, что это вопрос творческий. И меня крайне удивляет то обстоятельство, что до сих пор ни Госкомитет по кинематографии, ни Союз кинoработников ни разу не обсудили этот вопрос с творческими работниками, не поговорили с ними на эту большую и волнующую всех тему.

А такой разговор необходим, тем более что Комитет намечает более широкую программу выпуска цветных фильмов.

Точно так же следовало бы организовать большой разговор и об основных путях развития советского кино, учитывая, что за последние годы появились десятки новых видов кинематографа.

Одни говорят, что будущее кино — это 70-миллиметровый кинематограф. Другие считают, что широкий формат — это больше зрелище, аттракцион, чем искусство. Третьи доказывают, что нужно всячески сохранять 35-миллиметровое кино как основное, что оно должно занимать главенствующее место. Четвертые, наоборот, утверждают, что будущее современного кино за 16-миллиметровым кинематографом, обладающим бо́льшими возможностями для режиссера и оператора, учитывая, что признаком современного кинематографа является «плавающая», непрерывно движущаяся камера.

Это все важные проблемы, и о них надо вести большой творческий разговор. К обсуждению этих вопросов надо привлечь широкую кинематографическую общественность, чтобы общими усилиями определить будущее советского кинематографа. Неплохо было бы, чтобы до этого журнал «Искусство кино» организовал на своих страницах широкую дискуссию по этим важным и назревшим вопросам.

Настало время обсудить еще одну важную проблему. Она касается всей художественной кинематографии. Мы уже много лет говорим о необходимости отделения съемочного периода от периодов подготовительного и монтажно-тонировочного.

Установившийся много лет тому назад порядок, определяющий сроки производства фильмов по этапам, сегодня находится в полном противоречии со всей мировой практикой фильмопроизводства и приводит нас часто к большим недоразумениям.

Везде и всюду сроком производства картины считается съемочный период, у нас же в производственный период почему-то входят подготовительный и монтажно-тонировочный. Такая система не только не дает возможности правильного сопоставления сроков производства наших картин с зарубежными, но и ставит нас нередко в ложное положение.

Но самое главное не в этом, а в том, что такая система способствует произвольному удлинению сроков съемочного периода за счет сокращения монтажно-тонировочных работ и, естественно, удорожает стоимость фильма.

Нынешняя система не способствует организованной работе съемочных групп, так как режиссер всегда рассчитывает на пересъемки и досъемки в период монтажа картины и, кроме того, сокращение монтажно-тонировочного периода, то есть периода, в котором в огромной степени решается качество фильма, как правило, приводит к большим художественным потерям.

Настало время и здесь навести порядок.

На мой взгляд, работа над фильмом должна осуществляться в четыре этапа:

разработка режиссерского сценария;

подготовительный период;

съемочный (или производственный) период;

монтажно-тонировочный период с указанием начала и окончания фильма, включая и срок сдачи.

Окончание съемочного (производственного) периода оформляется внутристудийным актом, и на его основе съемочная группа приступает к монтажно-тонировочным работам.

Такая система планирования производства по основным технологическим периодам создаст лучшие условия для работы съемочных групп и повысит их ответственность на всех этапах работы над картиной.

Следует пересмотреть и систему сдачи законченных фильмов Госкомитету.

Приемку картин надо производить до чистовой перезаписи. Сейчас фильмы сдаются студиями на одной пленке, и в результате каждая монтажная поправка, замена одного слова, изменение названия фильма, малейшее сокращение эпизода вызывают большие непроизводительные затраты средств, труда и времени.

Так по картине «Ко мне, Мухтар!» незначительные монтажные изменения стоили студии 1810 рублей. В той или иной мере это происходит почти по всем фильмам. Сдача фильма до чистовой перезаписи сэкономит государству большие деньги.

В последнее время в нашей печати идет большой разговор о правах директоров предприятий. Многие сетуют на то, что, имея большую ответственность, они при этом лишены возможности решать многие оперативные вопросы.

С этим надо согласиться, и идею эту стоит всячески поддержать. Мне кажется, что следовало расширить права директоров киностудий и, в частности, предоставить им право утверждать лимиты на производство картин; заключать сценарные договоры в пределах до 8 тысяч рублей; самостоятельно опре-

делять сумму постановочного вознаграждения, исходя из идейно-художественного качества фильма.

Теперь директор студии, не говоря о невозможности тарифицировать режиссера-постановщика или главного оператора, не может даже перевести ассистента оператора первой категории во вторые операторы. Ставку 16 рублей актеру, привлекаемому впервые к съемкам, мы можем установить сами, а если понадобится выплатить 16 рублей 50 копеек или 17 рублей, то мы уже должны просить разрешения Госкомитета.

Ведь все эти вопросы осложняют жизнь и работу. Они требуют специальной переписки, длящейся немало дней, а то и недель, а нам ведь надо работать, снимать картины, и все это, как известно, требует быстрого и оперативного решения.

Естественно, что в одной небольшой статье я лишен возможности охватить все вопросы, связанные с творческой жизнью и производственной деятельностью «Мосфильма». В частности, я не смог подробно поговорить об актерской проблеме. Это большой и сложный вопрос, который нуждается в тщательном и всестороннем обсуждении.

Ряд важных производственных и творческих проблем уже поднимался на страницах журнала «Искусство кино». Жаль, что пока мы не видим практических решений по всем этим вопросам.

Мне очень хотелось бы — и я надеюсь, — чтобы затронутые в этой статье вопросы заинтересовали широкую кинематографическую общественность, нашли живой отклик у творческих, инженерно-технических работников цехов и отделов. Именно от них мы ожидаем широкого обсуждения и конкретных предложений, связанных с коренным улучшением творческой и производственной деятельности киностудии и требующих решения давно назревших проблем, которые будут способствовать дальнейшему поднятию уровня советского фильмопроизводства.

ВСТРЕЧА ДРУЗЕЙ

Информацию о чехословацко-советском симпозиуме кинематографистов, состоявшемся недавно в Москве, лучше всего начать с последнего, самого короткого выступления на этой дружеской дискуссии. Вот что сказал руководитель делегации деятелей чехословацкого кино критик Милош Фиала:

— Мы хотели бы встретиться возможно быстрее на таком же симпозиуме в Праге, с тем чтобы создать дружескую атмосферу, подобную той, какую вы создали для нас. Таким должно быть и продолжение этого нашего симпозиума.

А началу этого дружеского откровенного и принципиального разговора предшествовало взаимное ознакомление с новыми работами. Большую программу привезли в Москву чешские и словацкие кинематографисты: участники симпозиума посмотрели «Отвагу на каждый день» (режиссер Эвальд Шорм), «Орган» (режиссер Штефан Угер), «Пятый всадник — Страх» (режиссер Збынек Бриних), «Покушение» (режиссер Иржи Секвенс), «Золотой ранет» (режиссер Отакар Вавра) и ряд других картин. В свою очередь, советские кинематографисты показали чехословацким коллегам свои новые произведения, среди них «Мне двадцать лет» (режиссер М. Хуциев), «Жили-были старик со старухой» (режиссер Г. Чухрай), «Председатель» (режиссер А. Салтыков).

Поэтому разговор носил конкретный характер, все ораторы, как правило, в своих выступлениях касались фильмов, увиденных на симпозиуме. Но не оценка того или иного произведения была главным в этой дискуссии. Главным было определить пути, по которым должны развиваться кинематографии наших стран, выявить то общее, что нас объединяет, совместными усилиями проанализировать те ошибки и недостатки, которых, к сожалению, немало и в советском и в чехословацком кино.

За последние годы мы стали свидетелями подъема чехословацкой кинематографии. Приток свежих, молодых сил, раскрепощение от догматических установок, борьба со стандартным, серым псевдоискусством, высокая гражданственность — все это способствовало созданию интересных, волнующих картин, таких, как «Обвиняемый» и «Магазин на площади» Яна Кадара и Эльмара Клоса, «Эшелон из рая» Збынека Бриниха. Об этом говорили участники симпозиума. Но было бы непростительной оплошностью не замечать и того, что в ряде работ как молодых, так и зрелых мастеров кино братской Чехословакии нечеткость авторского замысла, неясность позиции оставляют двойственное впечатление, а иногда и вызывают активный протест. Именно так многие участники дискуссии восприняли последнюю картину одного из старейших режиссеров ЧССР Отакара Вавры «Золотой ранет».

Естественно, что на этой встрече не было «выработано» единого мнения по всем проблемам, не было принято ни решений, ни резолюций. Единым было желание еще больше укрепить дружеские связи между нашими кинематографиями, совместно изучая коллективный опыт наших социалистических кинематографий, добиться общего подъема, еще активней участвовать в непрекращающейся идеологической борьбе с реакционным буржуазным искусством.

В симпозиуме приняли участие от Союза работников кинематографии СССР — кинорежиссеры Л. Кулиджанов, С. Герасимов, А. Салтыков, М. Хуциев, кинокритики А. Новогрудский, К. Парамонова, Л. Погожева, А. Караганов, И. Вайсфельд, С. Фрейлих, В. Кудин, Г. Капралов, Г. Куницын; от Союза работников театра и кино Чехословакии — Милош Фиала (критик), Франтишек Павличек (драматург), Милош Брож (редактор), Ладислав Фикар (драматург), Иржи Питтерманн (критик), режиссеры Ян Кадар, Эвальд Шорм, Штефан Угер, Петер Солан, Иржи Секвенс.



А. ТУРКОВ

Три весны Ленина

Маяковский сказал, что «долгую жизнь товарища Ленина надо писать и описывать заново».

Долгую жизнь — не в том смысле, что она была длительной, а в том, что она была и остается средоточием самых важнейших событий в народной жизни.

Последние десять-двенадцать лет необычайно подвинули нас вперед по этому пути как в области научного, так и в области художественного исследования.

Новый фильм режиссера Л. Кристи «Три весны Ленина»*, снятый им по собственному сценарию, находится, на мой взгляд, целиком в русле этого движения.

Сравнительная скудость кинохроники, запечатлевшей и самого Владимира Ильича и бурные события двух воссозданных в фильме весен (1917 и 1918 годов; что уж говорить о первой весне — 1897 года), во многом обусловила обращение авторов фильма к разнообразным фотоматериалам.

Конечно, они, эти фотоснимки, очень интересны сами по себе; волнуют и многие использованные в фильме куски старой кинохроники. И все же существовала опасность, что «Три весны Ленина» могут оказаться скорее диафильмом, чем полноценным созданием киноискусства.

Однако этого не случилось, ибо Л. Кристи и возглавленный им коллектив сумели организовать и подчинить себе этот весьма разнородный материал.

Честно говоря, некоторые начальные фразы дикторского текста показались мне несколько выспренне-лирическими (бывает ведь и такое, на первый взгляд, парадоксальное сочетание): «Он был человеком весны... И через всю его жизнь как будто проходит это дыхание рек, дыхание простора и воли».

* Автор сценария и режиссер Л. Кристи. Главный оператор О. Арцеулов. Автор дикторского текста А. Гастева. Композитор С. Губайдуллина. Редактор Л. Горскова. Центральная студия документальных фильмов, 1964.

Под стать тексту были и слегка открыточные «весенние» кинопейзажи...

Однако, к счастью, чем дальше, тем больше «лирика слов» уступала место несравненно сильнее воздействующей на зрителя «лирике фактов», пользуясь удачным выражением Горького.

Скупо и точно воссозданное прошло на экране преддверие ссылки Ленина в Шушенское — Петербург, Союз борьбы за освобождение рабочего класса, арест...

И вот Шушенское — «Шу-шу-шу», как шутливо именовал его Владимир Ильич в письмах к родным. Удачными кадрами, изображающими грозный таежный пейзаж, фотографиями похорон не вынесшего тягот ссылки Федосеева, авторы достаточно выразительно рисуют суровую обстановку, в которой создавал В. И. Ленин свой труд «Развитие капитализма в России» и закладывал основы Коммунистической партии. А главное, фотографии России того времени с ее, кажется, недвижным бытом, с ее нищими тружениками и застывшими в претенциозных позах «господами», и рядом другие снимки, отражающие тот бурный революционный взрыв 1905 года, которым было чревато мнимое российское спокойствие предшествующего десятилетия,— все это приобщает нас к атмосфере, в которой складывалась и которой питалась ленинская мысль, пробивавшаяся сквозь кору явлений к самой их сердцевине, к творческим готовностям, зревшим в сердце народном.

В какой-то мере кажется символичным, что Ленин поселился в Шушенском в доме, прежде выстроенном ссыльным декабристом (в скупом упоминании об этом, право же, несравненно больше поэзии, чем в сопровождающем его кадре, который так «красиво» пересекает цветущая ветка!).

Полон глубокого смысла и своеобразный микросюжет, в котором, может быть, с наибольшей рельефностью выразилась мысль о созревании будущего,



«Три весны Ленина»

о «весне надежды» — надежды, сбывшейся в незабываемом семнадцатом. Фотографии, запечатлевшие чинный быт учениц Смольного института, сменяются иными — о Смольном в Октябре, а потом из Ленинского кабинета этих дней мы снова возвращаемся в пронизанную солнцем комнату шушенского дома. Возвращаемся, чтобы измерить масштабы происшедшего.

«Я в первое время своей ссылки решил даже не брать в руки карт Европейской России и Европы: такая, бывало, горечь возьмет, когда развернешь эти карты и начнешь рассматривать на них разные черные точки. Ну, а теперь ничего, обтерпелся и разглядываю карты более спокойно; начинаем даже нередко мечтать, в какую бы из этих «точек» интересно было попасть впоследствии»*, — писал Владимир Ильич сестре из Шушенского.

И при всем бытовом, личном характере этих строк читателю кажется теперь, что это сама революция прищуренными ленинскими глазами примеривается к будущему трудному пути, ведущему из ссылок и тюрем на улицы Петрограда, подымающегося сперва против царя, а потом и против Временного правительства.

Во второй части фильма, названной «Весна наступления», авторы твердо придерживаются удачно найденных принципов решения темы.

Здесь, может быть, не так уж много биографии лично Ульянова, хотя трудно без волнения смотреть кадры, которыми сопровождается рассказ о том, что по приезде в Петроград «на рассвете 4 апреля Ленин пришел... к могиле своей матери». Перед нами проходит несколько фотографий стареющей Марии Александровны Ульяновой, и, право же, каждая новая морщина, высеченная на ее лице временем, что-то говорит нам о двух десятилетиях, минувших от «весны надежды» до «весны наступления», о труднейшей борьбе, которую вел пролетариат во главе с ее сыном.

Преобладающее место во второй части фильма занимает изображение того вышедшего из берегов, бушующего человеческого океана, высочайшим гребнем которого и являлась жизнь Владимира Ильича. Кадры и фотографии, зафиксировавшие кровавые события войны, бурлящие площади апрельского Петрограда, многолюдные демонстрации,— все это в фильме отнюдь не походит на барельефы, украшающие постаменты иных памятников, где вверху высится лишь одна величественная фигура.

В фильме Л. Кристи образ Ленина — вождя, проницательного, угадывающего глубинные течения истории,— как бы складывается из черт живых лиц, ставших суровыми от долголетнего окопного сидения, от отчаянных писем из дому, от надсадного зрелища голодных детей, лиц людей, прислушивающихся к речам — кто с надеждой услышать о великих переменах, кто с недоверием и нетерпением.

И он ли сам или это многомиллионные «они» говорят его устами среди фальшивого ликования вождей буржуазных партий:

— Я полагаю, товарищи, что довольно уже нам поздравлять друг друга с революцией. Революция не кончилась. Она начинается. И надо довести ее до конца.

Это не только сильнейший тактический удар, разоблачающий происки врагов, думающих повернуть народ на службу буржуазии, на службу войне. Нет, Ленин всегда будет верен этому требованию не останавливаться на декларации, на лозунге — пусть самых прекрасных.

Авторы фильма меньше всего хотели идти проторенными тропами, и там, где им пришлось бы довольствоваться лишь повторением пройденного, там, где они не чувствовали себя в силах реально обогатить зрителя чем-либо новым, еще не существовавшим в кинематографической Лениниане, они были кратки, не перегружая нас общеизвестным и не занимаясь тавтологией. Поэтому в фильме скупо освещены июльские события, пребывание Ленина в Разливе, поэтому, изображая Октябрьское восстание, режиссер от кадров ночного Петрограда, снятых уже в наше время, но мастерски передающих насто-

* В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 37, стр. 125.

роженную атмосферу октябрьского предгрозья, стремительно переходит к первым месяцам существования Советской власти, несравненно беднее, чем дни самого восстания, показанным в нашем искусстве.

По-прежнему гремят залпы на фронтах мировой войны, где сражаются между собой крупнейшие капиталистические хищники. Но мы смотрим на эти сшибающиеся друг с другом махины с тем же чувством, с каким наблюдал их схватку Ленин, понимая, что вся эта мощь может вот-вот обрушиться на высвободившееся из-под капиталистического ига молодое государство.

И вот, действительно, звучат первые выстрелы — это еще не интервенция, не прямое нападение на революцию: это выстрелы в ее человеческое сердце — в Ленина, раздающиеся задолго до выстрела Каплан, это стреляют члены черносотенного союза георгиевских кавалеров.

А вот заговорили и кайзеровские пушки. В трудной борьбе с авантюристами от революции и их близорукими помощниками Ленин спасает республику, стоящую буквально на грани катастрофы. Очень красноречив здесь демонстрируемый на экране портрет Владимира Ильича с трагически напряженным лицом, с набрякшими под глазами «мешками», за которыми угадываются бессонница, горечь, ярость борца.

Сурово и скупо роняет диктор слова: «24 февраля из 16 членов ЦК 9 голосовало за предложение Троцкого... 3 февраля за предложение Ленина было шесть человек. Против — снова девять. 17-го «за» — пять, «против» — шесть». Молчит музыка. И все это создает почти физическое ощущение нависшей над страной смертельной угрозы.

«Весна победы» — таково название третьей части; это весна победы и над Временным правительством и над левыми фразерами, вопреки которым Брестский мир был заключен и была получена драгоценная передышка, это зарождение первых дерзновенных замыслов революционного преображения страны, хотя им суждено было осуществиться лишь после гражданской войны.

Правда, финал картины, кажется мне, не получил полноценного образного решения. Стремительный переход от 1918 года к нашим дням выглядит несколько внезапным, неорганичным. И даже прекрасные хроникальные кадры, воссоздающие образ Ленина, смотрятся в данном случае как-то сами по себе, вне ясно осознаваемой связи с текстом, который снова приобретает черты излишней выспренности, чуждые всему фильму в целом.

А все-таки среди произведений о Ленине и его эпохе появилась новая страничка, яркая и самостоятельная по мысли и ее художественному воплощению.

В. ОСЬМИНИН

Юноше, обдумывающему житье...

Как удивительно складывается порой «вторая судьба» кадров кинохроники, лежащих в архивных сейфах. Бесхитростное изображение на кинопленке, бывшее для своего времени лишь простой фиксацией факта, в руках художника-публициста обретает новое звучание, становится элементом исторической киноповести, экранного памфлета, взволнованного эпического кинорассказа о делах минувших дней. Этот опыт удачно использует и развивает картина «Страницы бессмертия»*, созданная творческим коллективом во главе с одним из старейших деятелей нашего документального киноискусства Ильей Копалиным.

Необычайной сложности тему решал этот творческий коллектив. Как не только воспроизвести в одном сравнительно коротком фильме бурные события первого пятилетия жизни молодой Советской республики, но и раскрыть внутренний их смысл, атмосферу времени, неувядаемую героику тех славных дней?

В течение двух лет творческая группа под руководством И. Копалина собирала материал, исследовала факты периода гражданской войны, разыскивала очевидцев, свидетелей, документы и т. д.

Александр Бек — один из авторов сценария — сам был участником гражданской войны. Его вклад в фильм — вклад не только писателя, но и непосредственного участника героической битвы за власть Советов.

Четыре операторские группы проводили съемки на Дальнем Востоке, в Сибири, на Урале, в Повол-

* Авторы сценария А. Бек, И. Копалин. Текст Ю. Каравкина. Режиссер И. Копалин. Операторы И. Грачев, Г. Земцов, А. Зенякин, Е. Легат, А. Савин, В. Цитрон. Звукооператор И. Гунгер. Редактор А. Ковтунова. Центральная студия документальных фильмов, 1965.







«Страницы бессмертия»

жье, Крыму, на Украине, в Архангельске, Мурманске, Ленинграде.

Почти год группа отбирала материал в киноархиве СССР и Госфильмофонде. Режиссер изучал киноархивы в Праге, Берлине, Будапеште, Варшаве, Париже, Лондоне.

В результате были отобраны десятки тысяч метров пленки, свыше 800 фотографий и другие документы.

В фильм включены впервые публикуемые уникальные кадры, кинопортреты многих деятелей Коммунистической партии и Советского государства, кинокадры VIII съезда партии и многое другое.

Рядом с поиском материалов шли и творческие поиски композиционного решения фильма. Авторы правы, сохраняя в такой картине, имеющей помимо всего прочего большое познавательное значение, временну́ю последовательность кинорассказа. Но они умело сочетают хронологический принцип с более сложными композиционными приемами, дающими возможность осветить различные грани великой темы.

Свое эпическое киноповествование они разбили на главы: «Свершилось», «Вихри враждебные»,«За власть Советов»,«Раскаты Октября», «Мы победили». И внутри каждой главы возникают внутренне завершенные эпизоды, каждый из которых несет свою мысль. Таков, например, волнующий эпизод о самых юных участниках гражданской войны. А какой эмоциональной силы исполнен эпизод, показывающий, как В. И. Ленин 11 мая 1918 года на бывшем заводе Михельсона принимал присягу командиров и красноармейцев Замоскворецкого района!

В лучших традициях художественной кинопублицистики сделана вводная часть картины — сюита памятников героям и событиям гражданской войны, запев эпического документального сказа. Вечный огонь у мемориального монумента — огонь бессмертия как бы озаряет своим светом события, проходящие затем стремительной чередой на экране.

Мы слышим волнующий рассказ о том, как великий Ленин и партия руководили борьбой с контрреволюцией.

Кинокадры, фотографии знакомят зрителя с тем, как собирали свои силы враги революции против Советского государства, как крепло и росло могущество Красной Армии. Мы видим портреты прославленных командиров — Буденного, Ворошилова, Котовского, Пархоменко, Щорса, Боженко, Чапаева, Кутякова, Фурманова. Офицеров старой русской армии, перешедших на сторону народа,— Егорова, Шапошникова, Вацетиса, Тухачевского, С. С. Каменева.

Вот люди, которые вошли в историю нашей культуры,— Николай Островский, Аркадий Гайдар, Александр Фадеев, Всеволод Вишневский, Лариса Рейснер — в пору их героической молодости.

Фильм заканчивается I съездом Советов (декабрь 1922 года), положившим начало Союзу Советских Социалистических Республик.

Заключительная часть киноленты, пожалуй, чуть затянута: она распадается на несколько финалов. Но, увы, грехом «многофинальности» страдают многие наши фильмы — не только художественно-документальные...

Картина многое скажет «юноше, обдумывающему житье»... Конечно, в первую очередь она адресована молодому поколению, продолжающему героические дела первых защитников и строителей родины социализма. Но с живым волнением смотрят ее и те, кто узнает на экране своих сверстников и соратников.

Основная задача фильма так декларирована во вступительном титре: «Вам, кто встречает пятидесятилетие Октябрьской революции в расцвете своей жизни, кто понесет в грядущее победное знамя Ленина, для кого бурные времена рождения первого государства рабочих и крестьян — далекая история, озаренная легендарной юностью отцов и дедов, поколению строителей коммунизма, этот фильм расскажет о народной битве за власть Советов».

Эту высокую творческую задачу создатели фильма выполнили с честью.

Ежи РЕДЛИХ,
польский журналист

Панорама «Дружбы»

Создателей подобных фильмов подстерегают две основные опасности: риск впасть в застывший монументализм и возможность соскользнуть в разряд произведений «чисто производственных», лишенных человеческих образов. В первом случае мог бы возникнуть фильм, отлично годящийся для памятника, но и холодный, как каменное изваяние. Во втором живая суть этого прекрасного начинания пяти социалистических стран могла бы затеряться среди технических подробностей строительства. Режиссер Р. Григорьев сумел избежать обеих этих опасностей.

Тема, поднятая создателями «Магистрали»*, нелегка для кино, тем более что постановщики фильма поставили себе задачей показать ее всесторонне, раскрыть экономическое и политическое значение строительства нефтепровода, его величие, обрисовать людей, участвующих в этой грандиозной стройке, показать механизм действия такого огромного международного предприятия. Кроме того, изобразить все это в историческом аспекте, то есть раскрыть глубокие исторические предпосылки, сделавшие возможным такое начинание.

К сожалению, у нас — как в СССР, так и в Польше или в других странах — членах СЭВ — еще очень мало фильмов, которые доступно и интересно популяризировали бы идею, суть и механизм действия экономического единства социалистических стран. «Магистраль» является именно таким фильмом. Это произведение глубоко пропагандистское — в самом лучшем смысле слова.

Таких событий, как строительство нефтепровода «Дружба», история до сих пор не знала. И это касается отнюдь не только огромного масштаба работ или протяженности этой закованной в сталь нефтяной реки. Дело в самом характере этого строительства, являющего собой пример взаимной помощи. Нефтепровод создают равноправные партнеры, вкладывающие в него свою мысль, труд, технические и денежные средства и на равных правах пользующиеся его выгодами.

Постановщики «Магистрали» используют богатые средства киновыражения, точный, лаконичный комментарий.

Кинокамера наблюдает за тем, как идет обычный трудовой день в проектных бюро разных стран. Ибо проект нефтепровода рожден коллективным усилием инженеров СССР, Польши, Чехословакии, ГДР, Венгрии. Но вот взгляд объектива переносится на штабы строительства в пяти социалистических столицах... Каким образом стала возможной протекающая в согласии совместная работа пяти стран? Авторы фильма не выкладывают нам всего этого словами, а раскрывают свои мысли через образы людей. К. Валеев из Альметьевска, Я. Томашович из Братиславы, «дедушка» Йозеф из Венгрии, К. Домагальска из Плоцка, старый немецкий коммунист К. Тейхманн из Шведта... Разные люди, но их объединяет одно общее — все они выходцы из народа, ставшего ныне хозяином своих стран. Без лишних слов нам показы-

* Сценарий Ю. Боксермана, Р. Григорьева. Текст Б. Агапова, В. Ильинского. Режиссер Р. Григорьев. Оператор И. Бганцев. Композитор В. Гевиксман. Звукооператор К. Никитин. Редактор А. Ковтунова. Центральная студия документальных фильмов, 1964.





«Магистраль»

вают глубокие социальные корни дружного сотрудничества. Авторы фильма знакомят нас более чем с десятком лиц, вращающихся в орбите строительства, но портреты их не схематичны, каждый индивидуален. Жаль только, что сравнительно менее живо выглядят советские люди; хотелось бы знать о них больше, познакомиться с ними не только в условиях работы на стройке или нефтевышках, но и за рамками производства — так, как нам показали поляков, венгров, словаков, немцев.

К наиболее удачным фрагментам фильма я бы отнес репортаж о тех местах, куда попадает приволжская нефть. Мы видим здесь не только суть преображений, которые сулит этим городам приток «черного золота», но и красочные сценки из их повседневной жизни. Все эти польские, венгерские, чехословацкие и немецкие города и поселки становятся зрителю знакомыми и близкими. Вот, например, Плоцк: дух и специфика этого города переданы с таким мастерством, что просто трудно поверить, что эти сцены были сняты иностранцами. И тут снова невольно напрашивается упрек — местный колорит Альметьевска, Татарии, словом, тех мест, откуда берет свое начало нефтяная река, обрисован гораздо бледнее. А ведь все это очень интересно нашему зрителю.

Предприятие такого размаха и специфики, как строительство нефтепровода «Дружба»,— дело сложное. Тут немало и технических, и экономических, и даже политических трудностей. Создатели «Магистрали» сумели отлично воспроизвести на экране эти трудные минуты и драматические столкновения. Форсирование рек, работа среди непроходимых болот в условиях суровой зимы, обнаружение на пути мирной магистрали грозных напоминаний о войне — неразорвавшихся мин... Эти волнующие кадры — одни из лучших в фильме.

Или, например, другой момент. Над строительством нависла угроза приостановки работ из-за прекращения поставок труб Западной Германией. С напряженным вниманием следим мы за ходом событий, за тем, как ликвидируется эта угроза, благодаря тому что советские заводы в рекордно короткий срок осваивают производство труб. Эти моменты показаны в фильме динамично, сжато, экономными художественными средствами документального кино. Это воистину публицистические «куски», и публицистика эта по-настоящему меткая, действенная.

Надолго запоминаются правдивые, волнующие кадры лесных работ — напряженное лицо рабочего, освещенное отблесками костра. Или же полные поэзии и тонкого юмора сценки на улицах Плоцка: перепуганные лошади, корова перед теодолитом Кристины Домагальской, голубь, свивший гнездо среди стальных конструкций, и многое другое. Такие, казалось бы, на первый взгляд, мелкие детали не только вносят новые краски, но и обогащают основную идею фильма, делают его более глубоким и подлинным (благодаря этим удачным эпизодам мы забываем о тех немногочисленных промахах, нарушающих эту подлинность, например эпизод с медведем, играющим на нефтепроводе,— сценку, несомненно забавную, но слишком «организованную»).

«Магистраль» — произведение не только чрезвычайно злободневное, но несомненно творчески интересное.

Перевела с польского З. ШАТАЛОВА

Ан. ВАРТАНОВ

От замысла к фильму

Существует сложившееся десятилетиями в искусствоведении и критике убеждение, что самобытный художник формируется в своих первых произведениях, а затем лишь движется по однажды выбранному пути. Это называется по-разному: «неповторимый голос», «свое место в искусстве», «индивидуальное ви́дение жизни» и т. д.

В большинстве случаев, действительно, выбранная в молодости стезя оказывается дорогой творчества в течение всей жизни. Однако в биографии некоторых художников случается наблюдать перемены в характере творчества, происходящие в ту пору, когда уже накоплен немалый опыт, завоевана слава, прожита долгая жизнь. Чаще всего такие перемены оказываются продиктованными серьезными общественными событиями, стремлением художника обновить свое искусство, соразмерить его с поступательным движением времени.

Новая работа Ивана Пырьева, кинороман «Свет далекой звезды»*, свидетельствует о том, что две экранизации Достоевского (сделанные с неравной мерой успеха, но обе одинаково важные для понимания пути режиссера) были началом нового этапа творчества, который сегодня обретает все более определенные очертания. Жанр музыкальной комедии-оперетты не вмещал в себя сложные человеческие отношения, которые стали привлекать внимание режиссера. Бодрый ритм труда безмятежных, радостных «пейзан» производил впечатление фальши. «Наступило в моей творческой жизни время,— писал И. Пырьев несколько лет назад в журнале «Искусство кино»,— когда я все острее стал ощущать нарастающую внутреннюю неудовлетворенность своей работой. Все больше начинало мне казаться, что я топчусь на месте, застаиваюсь, повторяюсь в своих режиссерских приемах... Я понял, что нахожусь на опасной грани. Чтобы творчески сохранить себя, не деградировать, не превратиться в «набившего руку» ремесленника, возникла необходимость обратиться к более совершенной драматургии. Что хотел я в ней увидеть? Сложность и подлинную глубину психологической разработки характеров, остроту конфликтов, могучую силу страстей, высокое искусство живого, умного, увлекательного диалога».

Приведенные выше слова относятся непосредственно к фильму «Идиот». Но содержащаяся в них программа, и этого не скрывает режиссер, значительно шире, она распространяется и на все последующие работы. Ею определяется и выбор Пырьевым жизненного материала в последней картине «Свет далекой звезды». Художника сегодня, как и во время работы над «Идиотом», «Белыми ночами», над «Нашим общим другом», искренне волнуют поиски нравственно-прекрасного героя, высокого и чистого в своих делах и мыслях. Пырьев стремится к человеку безупречному во всех отношениях, человеку, не побоюсь сказать, идеальному или, говоря словами самого режиссера, старается показать «то высокое, что растворено в повседневности и обретает свой прекрасный облик, будучи сконцентрировано искусством до пределов сверкающей и радостной выразительности».

В фильме «Свет далекой звезды» — в основе рассказанной в нем истории —лежит глубокая и верная мысль: человек, проживший жизнь по-настоящему, не умирает, он продолжает жить в людской памяти, в свершенных им делах, и обаяние его личности, подобно свету далекой звезды, еще долгое время мы ощущаем на себе. Мысль, повторяю, верная, но для того чтобы она не осталась на уровне прописных истин, общих мест, от художника требуются немалое мастерство психологической разработки характеров, рассмотрение всех обстоятельств в их сложности и подлинной глубине — одним словом, все то, о чем говорил в приведенной выше цитате И. Пырьев.

Сложность работы над фильмом прежде всего состояла в том, что, по замыслу писателя, образы главных героев (и в первую очередь Оли Мироновой) в значительной мере раскрывались отраженно, через других людей. Видя, какой след в жизни оставила героиня, мы как бы лучше узнаем ее, хотя при этом сталкиваемся лишь с третьими лицами. Поэтому было важно, чтобы в фильме каждый персонаж, каждый актер внес свой существенный вклад в развитие темы. (Хотя в картине, в отличие от книги, Миронова показана нам в ряде эпизодов, ее образ почти лишен прямых действенных функций.) В преодолении этой трудности режиссер добился определенных успехов: некоторые герои картины получились жизненными, интересными. Немолодая женщина, больная, угнетенная неурядицами в доме — Ксения Петровна и неумолимый сотрудник отдела по розыску лиц, пропавших без вести,— это один человек, и актриса С. Пилявская находит краски, позволяющие ей соединить эти два начала в персонаже. А. Абрикосов в роли отставного генерала Осокина, фронтового начальника Оли, сильно стеснен невыразитель-

* Сценарий и постановка И. Пырьева. По одноименной повести А. Чаковского. Оператор Н. Олоновский. Художник С. Волков. Музыка А. Петрова. Звукооператор Е. Кашкевич. Редактор Б. Кремнев. «Мосфильм», 1964.



«Свет далекой звезды»

судьбу всего народа и вместе с нею судьбу каждого; сцены войны и мира; трагические, драматические и радостные, светлые эпизоды — такова архитектоника этой вещи.

И здесь нельзя сразу не сказать о сценах, сделанных безупречно. Я прежде всего хотел бы отметить начало картины — превосходно снятые оператором Н. Олоновским (одним из создателей «Живых и мертвых») батальные сцены. Колонны отступающих войск, вереница беженцев, растянувшаяся по разбитому шоссе, дымка предутреннего тумана, смешавшегося с дымом пожарищ, — все это дано лаконично и выразительно. И если в первых кадрах отличаешь прежде всего оператора, то в сценах на горьковской пристани свой, по-прежнему яркий темперамент продемонстрировал режиссер. Живая людская толпа, многообразие типажа и, наконец, венчающая эпизод драматическая, динамичная сцена посадки на теплоход «Михаил Калинин» — нельзя не увидеть здесь уверенной руки мастера.

Однако из книги А. Чаковского И. Пырьев не только заимствовал благородную ее тему, но и унаследовал многие недостатки произведения. Вслед за автором повести он во многом упростил мотивы поведения своих героев. Не уверенный, очевидно, в том, что зритель правильно поймет расстановку сил в нравственном споре, продолжающемся в течение всего фильма, режиссер наделяет героев, стоящих на неверных позициях, подчеркнуто отталкивающими чертами. Скажем, племянник главного героя фильма Владимира Завьялова Виктор или капитан Симонюк неправы в оценке культа личности — ошибочность их суждений немедленно подкрепляется тем, что один из них... жестокий соблазнитель невинной девушки, другой — обыкновенный циник. Нина Павловна Коломийцева, вдова тайгинского архитектора, выступает антагонистом главной героини Оли Мироновой, а посему здесь — полный набор отрицательных качеств: скаредность, мещанская ограниченность, лицемерие, алчность и многое другое. Причем авторы фильма не ограничиваются компрометацией подобных персонажей в ходе действия, они еще и актерскими средствами показывают их в откровенно карикатурном виде. Так, скажем, В. Коренев — Виктор — это явный прощелыга и стиляга, а О. Викландт — Коломийцева — уже не реальное лицо, а фигура из театральной буффонады...

ным, тусклым текстом сценария. Однако опытный актер, которого связывает с Пырьевым почти тридцатилетняя творческая дружба, выходит из затруднительного положения: в интонациях, в пластике движений, в немногочисленных деталях мы угадываем и характер человека и прожитую им жизнь.

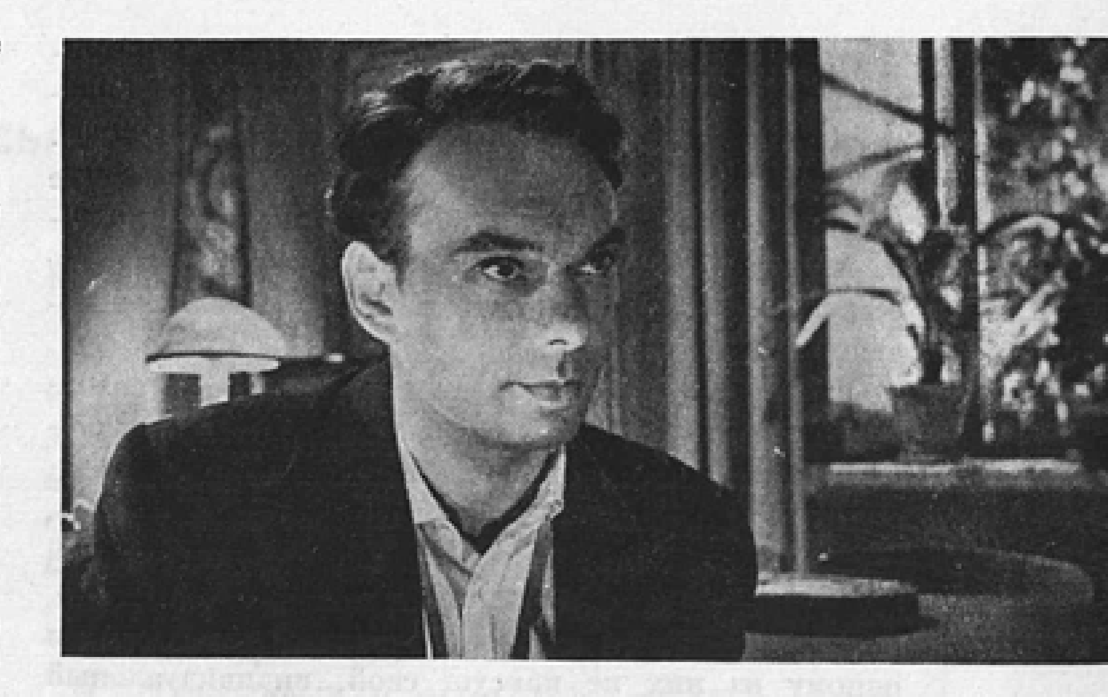
И, наконец, А. Баталов, исполняющий роль секретаря Тайгинского горкома партии Лукашева, на мой взгляд, — лучшая актерская работа фильма. В чем-то актер продолжает серию созданных им ранее образов: те же задумчивая мягкость, манера говорить, будто бы рассуждая про себя, простота, стремление избежать ненужного здесь пафоса, подчеркнутой многозначительности. Многие, пожалуй, самые важные во всем фильме слова Баталов — Лукашев произносит как бы невзначай, нехотя, отвернувшись от собеседника, глядя в окно, но это лишь заставляет нас внимательно вслушиваться в них, угадывать звучащий в них подтекст. Затем, когда мы узнаем вместе с Завьяловым от Лукашева трагическую новость, поведение последнего в предшествующей сцене становится яснее, усталая озабоченность секретаря горкома перестает казаться привычной рассеянностью руководящего работника, в ней явственно читается человеческое, нравственное отношение к происходящему. Баталов здесь, как и в других своих работах, не ограничивается исполнением роли, произнесением написанных сценаристом реплик и поставленных режиссером мизансцен — нет, он, пользуясь термином Маркса, «присваивает» контуры роли, замыкает ее в своем гражданском «я», и от этого в образе открывается социальная, человеческая биография.

В замысле Пырьева был фильм не только о современном герое, но и о важнейших сторонах современности. Широкая панорама жизни характеров, чувств, смена исторических событий, определявших

В процессе экранизации Пырьев столкнулся с еще одной сложностью. Особенность литературы состоит в том, что герои, возникающие в воспоминаниях и действующие реально, обладают одинаковой степенью конкретности, ибо в обоих случаях мы имеем дело с образами, создаваемыми с помощью слова. Поясню: Оля Миронова, возникающая из рассказов людей, встречавших ее, и Оля Миронова, какой ее встречал во время войны Завьялов, в литературном произведении есть словесный образ, требующий каждый раз от читателя воображения, чтобы обрести (относительную, конечно) конкретность. В фильме же Оля, о которой рассказывают люди, может быть описана словами, а может предстать в «живом» виде. И тут она способна — в зависимости от личности и восприятия рассказчика, от времени, к которому относятся происходящие события, и т. д.— быть совершенно непохожей на ту Олю, которую мы видим в «первоисточнике», то есть во время ее встреч с Завьяловым. Надо отметить, что эту сложность Пырьев не сумел преодолеть. Однообразие, монотонность рассказа о Завьялове и Оле привели к тому, что на протяжении фильма наши представления о героях не обогащаются. Жизнь, полная бурных и интересных событий, проходит как бы параллельно судьбе Ольги и Владимира, будучи лишь иллюстрацией неких незыблемых положений, касающихся героев.

То, о чем я говорю, прежде всего сценарный просчет И. Пырьева. Но есть тут вина и Пырьева-режиссера. Речь здесь идет о выборе исполнителя на роль Завьялова. Постановщик фильма решил остановиться на актере Н. Алексееве, дебютанте в кино. Что же принес с собой этот выбор? Скажу сразу, что в игре Н. Алексеева я не почувствовал ни безыскусственности человека, впервые снимающегося в кино, ни достаточного умения быть свободным перед съемочной камерой. Алексеев в ряде сцен скован, в других, напротив, он явно переигрывает на крупных планах, используя резкие штрихи там, где вполне достаточно легких полутонов. Но, главное, актер неизбежно приходит к серьезным ошибкам в понимании и трактовке характера героя. Так, у него вместо чувства появляется чувствительность, вместо пафоса веры — склонность к ходульности и декламации. В сценах с Олей — Л. Скирдой актер полон умиления и елейности: подчас он кажется попросту мелким, незначительным, недостойным той огромной любви, о которой рассказывает фильм.

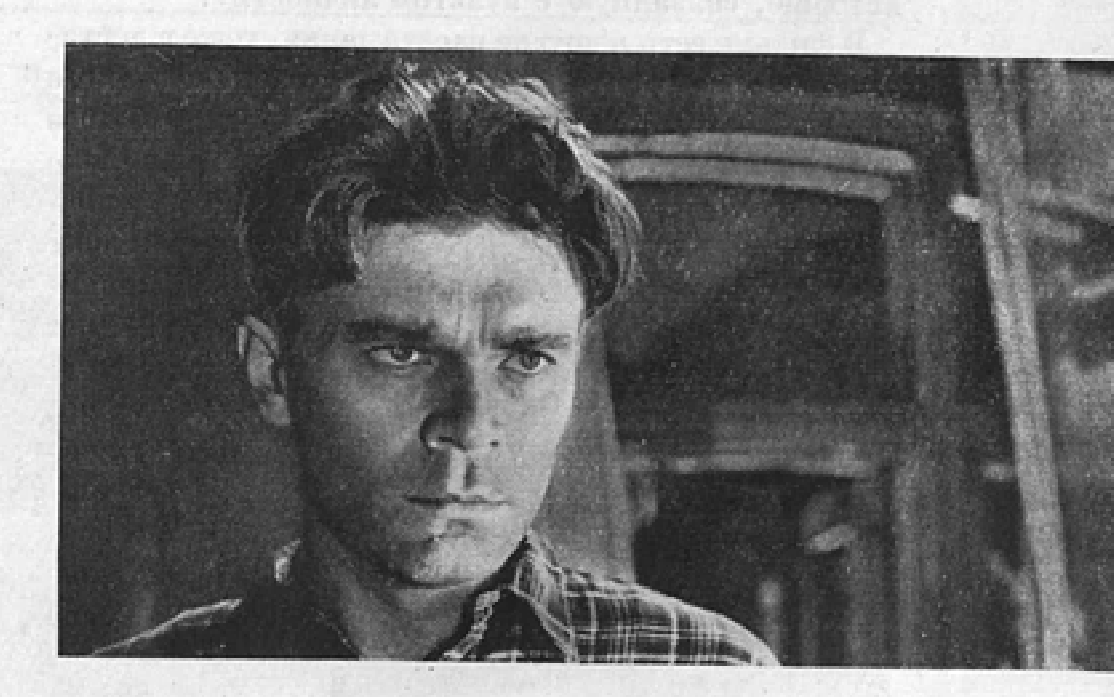
Кстати, о масштабах любви и верности. Они заданы столь великими, что актеры поневоле вынуждены испытать на себе тяжесть этого бремени: то, что в книге могло быть оставлено на долю воображения читателя, в фильме авторы обязаны оправдать. Поэтому помимо всех профессиональных оценок



«Свет далекой звезды». А. Баталов — Лукашев



«Свет далекой звезды». Л. Скирда — Оля



«Свет далекой звезды». Н. Алексеев — Завьялов

уровня актерской работы нельзя сбрасывать со счетов и то, насколько герои соответствуют своим обликом необычной истории, рассказанной с экрана. Завьялов в исполнении Н. Алексеева прежде всего не вызывает сочувствия, не становится близким и дорогим тебе, несмотря на то, что авторы, казалось бы, стремятся воплотить в нем все положительные черты.

Основные качества картины так или иначе связаны с тем, как Пырьев преодолевает главные трудности своей постановки. Рудиментом «непреодоленной» литературной основы оказывается, например, тяжеловесный, немыслимый в живой разговорной речи диалог. Герои выражаются высоким «штилем» (за исключением, пожалуй, Лукашева), при этом ни одному из них не присущ свой, индивидуальный язык. Подчас сценарист раздает реплики двум персонажам, с тем чтобы один из них помогал другому наводящими вопросами сообщать известные ему сведения (такова «экскурсия» Завьялова и Оли по Горькому) или пояснять происходящее на экране, и без того ясные зрителю эпизоды — рассказы профессора Соколова и Вали, дочери Коломийцевой.

Особенно пагубно сказываются неточность, сухость диалога в тех сценах, где речь идет о культе личности и его последствиях. Я уже говорил об упрощении мотивов поведения оппонентов Завьялова, об их дискредитации «с порога», но слова, в которые облекается разговор о серьезных вещах, под стать неточности мотивировок. Кстати, тема культа личности, упоминание об аресте и реабилитации Завьялова, его стремление вновь вернуться в военную авиацию — нужно ли все это в данном фильме, так ли это необходимо и не является ли, скорее, своего рода поветрием, согласно которому иные кинематографисты считают непременным включать в любой сюжет историю, связанную с культом личности?!

В фильме есть и другие рассуждения, тоже в достаточной мере прямолинейные — например, о зле и добре. Ксения Петровна пространно высказывается о злых людях, с которых-де наше время сбросило покровы, отчего люди эти стали голыми и... наглыми, никого не боящимися, открыто творящими свое зло. Завьялов (не без помощи сценариста) произносит дежурные фразы относительно того, что добрых на свете больше, чем злых, однако он почему-то не замечает нелогичности вывода Ксении Петровны. Ведь фактически без такого вывода не могла бы прозвучать сентенция Завьялова.

Начало фильма, столь непривычное для изобразительного строя, прочно у Пырьева сложившегося, позволяло надеяться, что и в дальнейшем авторы будут придерживаться обобщенно-эпической манеры (тем более что «Свет далекой звезды» — первый для режиссера широкоэкранный фильм). В некоторых местах, особенно в натурных съемках, показывающих Север, оператор внутри монохромной гаммы достигает такой широты тональных градаций, что кажется, будто фильм цветной — настолько точен он в передаче нюансов освещения. Но в других сценах — в основном павильонных — изобразительный строй отличается суетностью, множеством ненужных деталей, дробностью светового решения. Тут, правда, во многом виноват и художник, который, стремясь создать ощущение уюта, выстроил весьма схожие интерьеры, заставленные ветхозаветной мебелью, фикусами, безделушками и т. д. Предметный мир, столь выразительный и способный многое сказать о герое, стал однообразным, искажающим наши представления о персонажах. Если мещанский быт весьма точно характеризует мадам Коломийцеву, то для Ксении Петровны, Оли или Завьялова он не только не пригоден, но прямо-таки враждебен. Я уже не говорю о Лукашеве, человеке, которого меньше всего представляешь себе на фоне горшков с фикусами...

В еще недавние времена художника, взявшегося создать произведение на важные жизненные темы, критика была склонна всячески приветствовать за одно лишь такое намерение; для некоторых серьезность темы в чем-то оправдывала просчеты чисто художественные. Будь фильм Пырьева посвящен какой-нибудь локальной проблеме, его творческое решение (а в нем, как мы уже отметили, есть немало интересного) вполне удовлетворило бы даже придирчивого критика. Но художник сам поставил перед собой сложнейшую задачу— и тут уже, как говорится, с него особый спрос.

И все же «Свет далекой звезды» — не то произведение, где критик может, что называется, «выставить балл» авторам и считать свою миссию выполненной. Картина эта неотрывна от всей полной перемен творческой биографии Ивана Пырьева. И нельзя не замечать эволюцию его художнических принципов, тягу к психологическому решению проблем. В фильме «Свет далекой звезды» нельзя не ощутить стремления режиссера найти для себя новые дороги, открыть новые горизонты.

С. КОРЫТНАЯ

Ивановы и их сыновья

Обычная комната, каких в Москве, наверно, сотни тысяч. Тесновато от мебели. В углу, за ширмой, кровать, на ней аккуратной горкой подушки: наволочки с прошвой. Это не случайная мелочь обстановки, а точно найденная художественная деталь, способная рассказать о быте, вкусах, привычках, обычаях хозяев квартиры и героев этого фильма* больше, чем иные анкетно-иллюстративные данные... Посреди комнаты — большой стол с закусками, но не парадный, а домашний, обжитой. Да и вокруг стола, видимо, только свои, никакого особого торжества. То ли воскресный обед, то ли дядя Коля забежал на огонек, вот и «организовали» выпить немножко. Старшие запели. Два мужских и один женский голос льются спето, тоже по-домашнему: не впервой, должно быть, звучит за этим столом: «Упадешь ли как подкошенный, пораненный, наш брат,— на шинели той поношенной снесут тебя в санбат»... Потом меньшой, Сережка, просит спеть еще «про тех, кто умирал на снегу»,— для него эти грустные, тревожные слова и эта терпкая мелодия звучат ведь по-особому, как предание или забытая колыбельная. Сережка — дитя уже иных, наших дней, он слушает родительские песни про войну, отшумевшую за десять лет до его рождения, и строит домик из печенья — а это хорошим кончиться не может. Вот мать уже и шлепнула его по рукам: «Это что ж такое: хлебом баловаться, а?!» «Правильно! Тебя кто учил?» — подхватывает и отец. Да, эти двое знают цену хлеба не понаслышке, не в «денежном выражении», а в нравственном: на всю жизнь. И песни, прошедшие с ними великую войну, вошли в их жизнь так же просто и прочно, стали их будничным бытом, как прошивная оторочка их наволочек. Сыновья — те уж тянутся к другому, прячут за шуткой озорное чувство превосходства над стариками...

В неторопливых, чуть ли не статичных деталях этого пролога само время раскрывается в своей динамической протяженности. Возникает вереница «цепных ассоциаций», не требующих никаких комментариев; вырисовывается драматургический стержень — так сказать, на стыке исторического опыта двух поколений, отцов и детей... В этих (и последующих) бытовых кадрах таится подлинная сила убедительности. При всей их естественности, «натуральности» и покоряющей правдивости они пронизаны теплым юмором, неподдельным интересом и любовью к человеку. Именно в семейно-бытовых сценах проявилась режиссерская изобретательность Василия Пронина, именно эти сцены озарены яркими артистическими талантами А. Папанова, И. Лапикова и Н. Сазоновой, их глубоким прозрением и тонким мастерством.

...В дом привозят пианино, о котором Димка мечтает уже много лет. Он бегал по клубам да красным уголкам все эти годы — готовил уроки, мечтал

* «Наш дом». Сценарий Е. Григорьева. Постановка В. Пронина. Оператор Э. Савельева. Композитор Н. Каретников. Художник Л. Шенгелия. Звукооператор А. Рябов. Редактор М. Папава. «Мосфильм», 1965.

«Наш дом». Т. Додина — Нина, А. Локтев — Володя, И. Лапиков — дядя Коля, А. Папанов — отец, Г. Бортников — Дима, Н. Сазонова — мать, Саша Сесин — Сережа



о консерватории. Когда подошла очередь на пианино, не обошлось без долгих споров и обсуждений: не так-то легко выкроить из семейного бюджета такую сумму. Но эта семья знает, что не в деньгах счастье. Вон и Володя: женился, а вместо обручальных колец купил... велосипед Сережке. Так что в конце концов и пианино оказалось оплаченным — и вот его торжественно водворяют в квартиру, благо отец и двое старших — шоферы, да и мускулов тут не занимать. Встречают пианино торжественно: отец в парадном пиджаке и при галстуке, а дядя Коля притащил свой трофейный фотоаппарат, старомодный драндулет на треноге, с приспособлением для магниевой вспышки, которое срабатывает невпопад... В матовом стекле вверх ногами видим мы всю семью перед новым пианино. Старики застыли в напряженных позах, молодежь держится более независимо, а Сережка тащит в кадр свой любимый велосипед. «Куда?! — накидывается на него отец.— Убери, убери эту гадость! Ты еще пылесос принеси! Деревня!»

Все это по-настоящему смешно и трогательно, зрительный зал то и дело разражается счастливым хохотом. Счастливым — потому что ни в одной детали тут нет ни шаржа, ни издевки, не нарушена мера художественной правды среды и образов. Лучшие сцены фильма, сцены, по сути, семейно-камерные, отличаются животрепещущей современностью звучания, в них отражается наше сегодняшнее московское бытие, в них доминирует острый юмор нынешней лаконичной речи — нового языка, вобравшего в себя так много емких выражений военных лет («Ничего, прорвемся!..»). Убедительность деталей и отличный диалог придают этим в основном «застольным» эпизодам необычайную динамичность и экспрессию; скупость внешнего действия с лихвой перекрывается стремительностью и глубиной раскрытия духовного мира героев в сложном и волнующем переплетении прошлого, настоящего и будущего.

«Вписывая» человека в быт, в окружение неодушевленных предметов среды, экран умеет раскрывать через детали среды детали и штрихи характера, образа. Разные по творческому направлению и стилю мастера по-разному используют это сильнейшее средство: Бергман в своих философских фильмах на свой лад, Тати в своих эксцентрических комедиях на другой, Карне в своих ранних драмах («День начинается») — на третий лад. К слабостям многих наших фильмов последних лет относится, на мой взгляд, этакая приблизительность, «средневзвешенность» среды, обстановки и деталей, ее образующих. Эта неопределенность и необязательность «предлагаемых обстоятельств» ведут в свою очередь к избыточному многословию, к бесконечным объяснениям, пересказам и иным заимствованиям у плохой литературы, не способным все же приоткрыть духовный мир героя. Изрядная доля вины тут, вероятно, в украшательских приемах нашего кинематографа известного периода, когда доподлинный быт приходилось подменять в лучшем случае «желаемым», а в худшем — плакатно-апартаментным. Возможно, есть и другие причины — не в них дело. Так или иначе, примеров досадного искажения действительности за счет неглубокого, приблизительного изображения нашего быта еще, к сожалению, довольно много. Есть следы этих пережитков и в фильме «Наш дом». Еще более достойно сожаления, что пострадали из-за этого главным образом характеры молодых героев — Николая, Володи, Димы, не говоря уже о совсем «скороговорочных» Нине и Тане.

...Володя познакомился с девушкой — я чуть было не написала: и з в ы с ш и х к р у г о в,— настолько утрированным показалось мне педалирование разности социальных (или, точнее говоря, материальных) условий жизни этой в общем-то обыкновенной московской студентки и шофера Володи. Я, разумеется, далека от нападок на изящную одежду девушки (напротив, это очень хорошо!) или на не менее изящное убранство комнаты с оконным фонарем, вписанным в него полукруглым диваном, с фарфоровым сервизом в стильном серванте, с проигрывателем, ломберным столиком и прочими приметами «красивой жизни»: я только не верю, что это ее комната, что Таня тут не гостья, а взаправду ж и в е т. Мои сомнения крепнут по мере довольно длительного диалога Тани с ее новым знакомым. Разговор протекает за чашкой чая и начинается, собственно, с Таниного вопроса: «Вы любите музыку?», а кончается, собственно, Володиным вопросом: «А вы любите стихи?»

По авторской задумке, мы, стало быть, должны тут почувствовать, как наш Володя «тянется к вершинам культуры», что ли. Но приблизительность «культурной обстановки», помноженная на столь же приблизительные слова о музыке и поэзии (а какой нормальный человек любит или не любит «вообще стихи» и «вообще музыку»?!), подрывает веру в достоверность происходящего. «Можно все показывать, надо только так... создавать образы, чтобы зрителя чаровало душевное богатство людей, богатство стремлений, душевная многогранность, высота целей. Эти богатства душевные пускай будут предметом ваших усилий и творческих сражений, а не богатство занавесок или какие-нибудь особые четырехкомнатные квартиры, имеющие совершенно нежилой вид», — говорил Довженко. Справедливость этих слов лишний раз подтверждается досадными просчетами авторов фильма «Наш дом». Всякий раз, когда они идут от внешнего, от схематически заданного, их поджидает неудача.

Возьмем, к примеру, образ Димки — по замыслу, талантливого музыканта. Как много поверхностных условностей навалено на бедного актера Г. Бортникова! Тут и давно не стриженная копна волос — «львиный загривок», тут и взмокшее от пота лицо во время музицирования, и потеря аппетита, и бесцельное скитание по улицам под аккомпанемент слуховых галлюцинаций... Обилие банальностей ставит в фальшивое положение не только актера, но и оператора и композитора. Приблизительность «признаков таланта» сочетается с небрежностью в деталях, в данном случае особо существенных; например, с оскорбительной для зрителя несинхронностью Димкиной игры на пианино. Усложненные ракурсы (камера сверху, камера снизу, камера сбоку) не могут ведь ни замаскировать, ни компенсировать того факта, что в фонограмме звучит виртуозное исполнение шопеновского ноктюрна, а на экране актер пытается «изобразить» эту игру, мучительно хватая... приблизительно необходимые клавиши, по мере возможности — в должное время и в должном темпе. Надо ли говорить, что сегодняшний кинофильм не имеет права на подобную профессиональную небрежность, не говоря уже о том, что она в данном случае попросту не позволяет зрителю поверить в какую бы то ни было причастность Димки к фортепьянной музыке. И это особенно обидно, поскольку именно характеры молодых героев давали возможность убедительного показа духовной и культурной эволюции нашего общества.



«Наш дом». А. Папанов — отец, Г. Бортников — Дима



«Наш дом». А. Локтев — Володя, Н. Корниенко — Таня

Проблема отцов и детей существовала спокон веку и не исчезнет, вероятно, никогда — иначе о каком прогрессе человечества может идти речь? Семья Ивановых исключения не составляет, и в ней ярко выражен исторический рубеж двух поколений.

...Димка переусердствовал, «переиграл» руку и в консерваторию не проходит. Отец хотел бы поддержать его, помочь в тяжелую минуту. Он входит к Димке — и с этого мгновения внимание зрителя подчиняется огромной внутренней силе и убедительности А. Папанова. Его жест всегда предельно скуп, точен и содержателен, смахивает ли он ладонью несуществующие пылинки со стола, или теребит свой седеющий ежик, или сжимает руку в кулак, когда слов не хватает. А сейчас ему слов особенно недостает: хочется рассказать сыну о себе, о начале своего пути, когда он приехал из деревни — «дубина дубиной», как «метро рубил», на финской сражался, а потом — с немцами... Огромный артистизм А. Папанова подчиняет аудиторию безоговорочно, за каждым его словом ощущается неподдельная правда жизни, встающая перед зрителем и исключающая надобность в иллюстрирующих ретроспекциях. Мимика, жест, голос актера пробуждают творческую фантазию, будят личные воспоминания зрителя. Но вот отец запнулся, как бы встретившись с невидимым препятствием: у сына-то нет и не может быть подобных воспоминаний! Разговор-то должен бы идти о музыке, о творчестве, а что может сказать отец, кроме извечных своих прописей: «надо жить, работать»?.. Тут еще Димка подлил масла в огонь — с иронической усмешкой превосходства повторил отцовскую сентенцию насчет жить и работать — «все правильно, о чем говорить-то?» И так стало тяжко отцу!.. Это мгновение тупика, беспомощности Папанов передает с захватывающей силой. И на это непривычное, неожиданное бессилие отца мгновенно откликается Димка — потому что именно эта растерянность больше всяких правильных слов говорит ему об отцовском тепле, о его ласке и заботе, о самом исцеляющем и утешающем в жизни человека.

Отцы, прожившие нелегкую жизнь, справедливо гордятся своей силой, выносливостью, мужеством.



«Наш дом». А. Папанов — отец, Н. Сазонова — мать, С. Соколова — учительница

Они ставят их в пример своим детям и требуют подражания, подчас не замечая, что подрывают и ломают в детях как раз ростки того, наличием чего гордятся в себе. Диалектическая закономерность такого непонимания обусловливается, вероятно, тем, что в вечно обновляющихся жизненных обстоятельствах и условиях обновляется и меняется направление и выражение определенных нравственных качеств. Самостоятельность мысли, к примеру, требует ведь всегда немалого мужества, и чем человек моложе, тем ценнее в нем это качество. А когда он совсем еще ребенок, это похвальное качество может обрести видимость и наивности и задиристости.

В традиционном школьном сочинении на тему «Кем ты хочешь быть?» Сережка написал: «С самого детства (!), с самого первого класса я мечтаю стать парикмахером». Классная руководительница спешит познакомиться с семьей ученика, нарушившего установленный школьными догмами, хотя и неписаный «рекомендательный список» профессий, о которых положено мечтать: космонавт, полярник, геолог... Эта сцена идет под непрерывный хохот зала (Н. Сазонова и А. Папанов ведут ее совершенно блистательно), и все же она наводит на серьезные размышления. «Скажите, пожалуйста, а вот по-вашему: кем он должен хотеть быть?» — спрашивает мать. А отец уточняет: «Да, выскажите, а я уж... внушу э... (жест кулаком), чтоб, хе-хе, написал, как надо!»

Дело, разумеется, не в кулаке, не только в опасности физического воздействия. Сто крат страшнее и опаснее нравственное воздействие — не только родителей, но и школьных деятелей, болтающих о «крылатой мечте», а на деле насаждающих ханжество, мещанскую ограниченность мировоззрения, барское высокомерие по отношению ко всякому труду. Не так давно эта тема достаточно остро прозвучала в фильме Ю. Райзмана «А если это любовь?». В фильме «Наш дом» Сережку не отхлестают по лицу, да и вообще все значительно менее драматично, с Сережкой, во всяком случае. Но вот со вторым сыном, с Володей, отец поступает куда более круто. Узнав от свата о размолвке Володи с женой, он даже слова не дает сыну сказать — его не интересуют ни подробности, ни причины, он рубит сплеча: «Любви захотелось?! Я тебе покажу современность! ...От живой жены мужа отбивать, стерва!» и т. д. И две случайные, чистые встречи с Таней ведут к тому, что Володя вынужден покинуть отчий дом. Позже, к концу фильма, все разъяснится и наметятся какие-то пути сближения, но этот вот первоначальный разрыв отца с сыном и, главное, то, как А. Папанов проводит этот разрыв,— прекрасный образец раскрытия сути конфликта.

А. Папанову удалось создать многогранный, совсем не идеализированный характер нашего современника во всей его сложности, вобравший опыт целой жизни со всеми ее достоинствами и недостатками, завоеваниями и потерями. На наших глазах актер расширяет опыт своего героя, тонко и точно показывая, как трудно дается ему пересмотр собственных взглядов и нравственных критериев в повседневных столкновениях с духовным миром его сыновей. В каждом — большом ли, пустячном ли — конфликте с сыновьями А. Папанов выражает не только статику сложившегося характера, но и подспудное, глубинное его преобразование, обогащение, облагораживание. В этом необычайно скрытном, тщательно скрываемом даже от самого себя активном стремлении отца понять своих детей — пожалуй, самая ценная художественная находка авторов фильма, позволившая актеру вылепить образ необыкновенной привлекательности и задушевности, образ, достойно раскрывающий гуманистический аспект проблемы отцов и детей в нашем обществе, в наши дни.

Вот почему мне представляется, что, несмотря на некоторые просчеты и неудачи, «Наш дом» заслуживает высокой похвалы, а его центральный герой и его исполнитель — еще и большой благодарности: артистическому таланту и мастерству А. Папанова мы обязаны появлением образа, который станет, вероятно, вехой не только для данного творческого коллектива, но и для всего нашего искусства.

В. ДЕМИН

По законам вестерна

Мое поколение хорошо знает книгу Г. Тушкана «Джура». Детство наше не ведало сегодняшнего обилия «синих тарантулов» и «зеленых черепах». В те годы авантюрный жанр был под сильным подозрением. Даже классика его потреблялась в старых, измочаленных томиках, полученных из третьих рук; обычно в такой книжке не хватало страниц, и приходилось выяснять у эрудированного товарища, чем там, собственно говоря, кончилось все это дело... Тогда-то и столкнулись мы с охотником Джурой — чуть попозже трилогии о капитане Немо, чуть пораньше д'артаньяновской серии, где-то возле пятитомника о следопыте по имени Соколиный Глаз.

На каждой странице книжки Г. Тушкана что-нибудь случалось, пугая, удивляя или озадачивая. Перестрелки, погони, снежные лавины, пленения, побеги, преследования, спасения в последнюю минуту — все выдавало незаурядную авторскую изобретательность. Здесь тайны волновали еще и оттого, что мы были уверены: разгадка найдется на последних страницах. Здесь прославлялись мужество, находчивость, ловкость и воспевалось самоотречение во имя справедливости.

Книжка уступала шедеврам. Но зато это было наше время, наша страна, Памир — ее окраина. Герои тут не произносили двухстраничных монологов на манер зверобоев Купера, не сыпали изысканными афоризмами в духе Атоса и Портоса, не читали по любому поводу лекций, как жюльверновские просвещенные путешественники. Сама заурядность героев Г. Тушкана оборачивалась им на пользу: они становились как бы реальнее, ближе нам, подтверждая популярный тезис о том, что в самой обычной нашей жизни всегда есть место подвигам.

Шестисотстраничное это повествование — панорама борьбы с басмачами на Памире — чрезвычайно густо населено действующими лицами. С. Нагорный (который экранизировал повесть при участии Г. Тушкана) резонно решил, что путь буквализма в фильме* заказан. Из романа выпало несколько сюжетных линий. Исчез всезнающий и всепонимающий Максимов — дежурный образ безукоризненно проницательного чекиста, с мудрым видом изрекающего банальности и застенчиво не замечающего всеобщего умиления (народ, как водится, зовет его Тысячеглазым и Тем, Кто Все Видит). Не стало и геолога Ивашко — его фамилия теперь приклеена к бледной проходной фигурке из пролога фильма. Ушла масса второстепенных персонажей. За бортом оказалось множество сюжетных перипетий и поворотов.

Однако все эти закономерные купюры сами по себе еще не решали судьбы сценария. Надо было в драматургию фильма привнести что-то новое, продиктованное временем. Увы, этого не произошло, и в сценарии картины нетрудно обнаружить досадные «белые пятна». Судьба Джуры, осмысленная Г. Тушканом в сопоставлении с другими персонажами, теперь, очутившись в одиночестве, обречена стать той хрестоматийной каплей воды, в которой отражается широкий мир. Но мир, отразившийся в этой капле, приобрел странный вид: во многом сконструированный, он стал тесноватым, порой весьма условным. Реальная атмосфера тех лет, реальные конфликты времени, определявшие движение образа, стали всего лишь *условием, поводом* к работе математически выверенного механизма сюжета.

Есть в романе Г. Тушкана одна примечательная главка. В ней Джура впервые неожиданно для себя попадает на киносеанс. Фильм, который он смот-

«*Джура*». М. Асанбаев — Джура



* «*Джура*». Сценарий С. Нагорного при участии Г. Тушкана по одноименному роману Г. Тушкана. Постановка А. Бергункера. Оператор Ю. Сокол. Художник А. Федотов. Композитор Е. Брусиловский. Звукооператор Э. Казанская. Редактор З. Косякова. «Киргизфильм», 1964.



«Д ж у р а». Слева направо: Н. Рахимов — Болбак, Н. Жантурин — Тогай

рит,— «Чапаев». Надо ли разъяснять, какие чувства пробуждает эта картина в сердце Джуры? Надо ли добавлять, что, вскинув свою боевую винтовку, охотник принимается расстреливать одного за другим преследователей легендарного комдива? Добавить следует, пожалуй, только вот что: действие этого волнующего эпизода в книге развертывается в 1930 году, а «Чапаев» поставлен в 1934-м.

Теперь кинематограф отомстил автору романа за эту небрежность. Так же как Г. Тушкан добился нужного ему эффекта, не считаясь с хронологией киноискусства, так и экран, отбросив из романа все для него непривычное, уложил оставшееся в знакомые, достаточно апробированные формы — формы вестерна.

Трудно предположить, что создатели фильма «Джура» ставили перед собой прямую задачу—испытать силы в этом жанре. Но желание взять из романа то, что лежало на поверхности, невольно вывело их на эту дорогу.

Но, с другой стороны, разве добротный, хорошо «сработанный» вестерн, созданный, как говорят, на материале нашей, советской действительности, лишен права на существование?

Вестерн — не плохо само по себе, но вестерн — всегда упрощение конфликта, сюжета, персонажей. И когда видишь в упрощении необязательность, трудно сдерживать досаду, тем более основательную, чем отчетливей чувствуешь, что у создателей картины были все возможности добиться большего, было и стремление к этому.

Начнем с того, что сразу бросается в глаза. Природа Памира — действующее лицо романа Г. Тушкана. Мотивы робинзонады, предстающие в долгих блужданиях Джуры и Кучака в горах, их путешествии в Кашгарию, вещественно подтверждались ледниками, козьими тропами, горными речками, увиденными глазом охотника и следопыта. Попутно мы постигали массу, так сказать, познавательного материала: приемы стрельбы из карамультука, особенности езды на горных яках и секреты охоты на уларов и джейранов, на архаров и на барса.

А само своеобразие нравов и обычаев, на которые так щедр в общем-то немногословный Г. Тушкан? Экзотика — ее присутствие здесь несомненно — требовала особых приемов выразительности, особого стиля киноповествования, и определенно — в поэтическом ключе.

Но из сюжетной конструкции фильма решительно исключены вещи «необязательные», «провисающие», «бессобытийные» элементы. Обыденная, повседневная жизнь героев сама по себе мало интересует драматурга. Он обращает на нее внимание, лишь когда она возмущена особым драматическим событием. Поэтому экзотика обычаев раскрывается лишь настолько, насколько это необходимо, чтобы состоялась интрига, а природа Памира используется лишь с откровенно служебной целью — в качестве препятствия на пути героев.

На долю оператора Ю. Сокола выпала задача воссоздать атмосферу горного края. Однообразный, казалось бы, пейзаж он снял весьма изобретательно, нестандартно. Живопись его кадров — это своеобразная серия этюдов, вариации одной темы, разворачивающейся перед нами в разных тональностях. Неторопливый ритм панорам Ю. Сокола, их медлительная, эпическая пластика слабо сочетаются с условностью фабулы. Однако это противоречие неминуемо: его ценой в картину окольным путем проникает поэтическая струя романа.

Обидная однозначность фильма особенно проступает в том, как разработаны характеры героев. Тогай, как его представляет сценарий,— типичный злодей вестерна: его иезуитская изворотливость, нечеловеческое упрямство граничат разве что с его кровожадностью. Бывший проводник купеческих караванов, ныне курбаши, главарь орды басмачей, он ненавидит Джуру и тех, кто с ним, ненавистью почти биологической. Исполнитель этой роли Н. Жантурин пытается поставить на место абстракций реальные житейские подробности. У него нет злодейской внешности, злодейских жестов, он не вращает злодейски белками глаз. Он скорее вкрадчив, чем решителен; актер каждый раз прибегает к паузе,

прежде чем его герой отваживается на что-то серьезное. Он заставляет его сомневаться, он прилагает все усилия, чтобы точно вычерченная линия поведения Тогая выглядела импровизацией, возникающей на наших глазах...

В более трудной ситуации оказались Р. Табалдиева и К. Умурзаков, исполнители ролей Зейнеб и Кучака. Чистенькая, небесно-голубых, неземных колоритов, тихоня и скромница, предмет соперничества сил добра и зла, живое олицетворение счастья, выпадающего в финале герою в награду за все его труды,— вот что такое Зейнеб в фильме. В романе этот образ был сложнее, богаче.

Кучак в романе — поэт и песенник, знаток «Манаса», трус и фантазер. В один прекрасный день он становится обладателем клада, бежит с золотом за границу, переживает там массу приключений, теряет свои деньги, становится наркоманом, чтобы в заключение открыть истину: «Как странно устроен мир! Честные люди бедствуют, а богачи не имеют ни стыда, ни совести!» Употребляя термин шахматных композиторов, можно назвать эту линию «эховариантом» к судьбе Джуры. Это, так сказать, доказательство той же мысли, только от противного. И коль скоро побег и возвращение Кучака ни прямо, ни косвенно не попали в фильм, как много потерял на этом образ, как слабо он наполнен! Едва ли вина актера в том, что зритель видит в Кучаке хвастливого обжору — и только.

На долю М. Асанбаева досталось не в пример больше драматического материала. Роль Джуры как бы «многоярусна». Перед нами проходит несколько последовательных стадий образа: Джура — «дитя гор», верящий в джинов, никогда не видавший колеса, боготворящий мудрость аксакала; Джура — униженный басмачами, ненавидящий любого чужеземца, готовый презирать весь свет; Джура, открывающий правду под влиянием большевика Козубая, но еще пытающийся в одиночку, своими силами наводить порядок в мире; наконец, Джура — возмужавший, обретший искушенность и по праву возглавляющий отряд борцов с басмачами. Но в пределах каждого этапа этому образу все же не хватает многомерности. Поэтому актер вынужден расцвечивать канву своей роли, додумывать, переосмысливать ее аспекты. М. Асанбаев освобождает своего героя от известного налета условности, он трактует образ Джуры с психологическим полнокровием и глубиной и находит живые, естественные краски и интонации. Молодой охотник, сложным путем приходящий к осознанию правды революции, вызывает наши симпатии, сочувствие.

Но наиболее примечательным мне кажется актерское достижение М. Рыскулова. Козубай, вожак красных джигитов, должен заботиться о перевоспитании Джуры, преподавать ему основы политграмоты и вытравлять стихийный индивидуализм. М. Рыскулов сумел вырвать эту роль из плена условных, знакомых по другим фильмам примет эпохи. Он безусловный, он оттуда, из тридцатого года, и открывает нам об этом времени то, чего не было ни в книжках, ни в фильмах. Он очень немолод, этот доблестный командир добровольцев, борцов с басмачами, и начисто лишен внешней бравости, лихости, щегольства. С шашкой на боку, перетянутый ремнями, Козубай вовсе не производит грозного впечатления, а сразу же располагает к себе — своим внимательным взглядом, задумчивостью, способностью моментально отвлечься от только что состоявшегося разговора и, что-то вспомнив, сопоставить услышанное с тем, о чем, видимо, думалось часто и что давно уже не дает покоя. По роману, Козубай — правая рука Максимова. Если бы Максимов сохранился в фильме, они были бы антиподами. Мудрость Козубая не небесного происхождения, проницательностью и прозорливостью он ничуть не превосходит окружающих. Он вообще очень земной. М. Рыскулов даже настаивает на этой краске, раскрывая требовательность к себе, свою внутреннюю мобилизованность, готовность к подвигу.

В творческой практике А. Бергункера «Джура» не первый приключенческий фильм: в прошлом у него значатся «Остров Безымянный», «Следы на снегу». Однако в последнем фильме опытного поста-



«Д ж у р а». М. Асанбаев — Джура



новщика ясно проявилась тенденция создать нечто большее, чем рядовой, «средний» приключенческий фильм. Обширные массовки, прекрасные сцены атак, погонь и перестрелок, традиционные для вестерна кадры грохающихся оземь лошадей и всадников, стремглав скатывающихся на головоломном аллюре в степную траву, добротные, без накладок и погрешностей, высокогорные съемки — все это не исчерпывает арсенала выразительных средств режиссера. В некоторых эпизодах А. Бергункер тяготеет к эпическому размаху, к монументальной патетичности, к нарочито замедленному темпу, будто бы противопоказанному приключенческому жанру. Но можно долго и пристально присматриваться оком кинокамеры к молчаливой вечерней трапезе обитателей засыпанного снегом кишлака, можно подробно, детально показывать сцены проездов и проходов героев, можно разбить фильм на пять эпизодов, назвать их главами и аннотации этих глав вынести на специальные титры-заставки. Только все это немного даст, если не будет органично вытекать из драматургической основы картины.

Вот почему бесспорные частные удачи фильма — удачи и в режиссерской, и в операторской, и в актерской работе — не сложились в совершенное целое. Вот почему фильм не поднялся над уровнем рядовой приключенческой ленты, хотя и стремился выйти за эти привычные рамки.

Евг. ГРОМОВ

Приобщение к истокам

Едва молодые режиссеры Ю. Мююр и Г. Кромонов стали готовиться к работе над экранизацией романа эстонского классика Антона Таммсааре «Новый Нечистый из Самого Пекла» (более точный перевод «Новый Нечистый из Преисподней»)*,—как у них появились противники, выдвинувшие немало серьезных доводов contra... Говоря о серьезных возражениях, я не имею в виду суждения тех чересчур опасливых товарищей, которые из-за условной сказочной формы романа боялись, что картина получится мистической, даже религиозной. Нет, книга А. Таммсааре, представляющая собой яркую сатиру на буржуазные порядки и церковь, пронизана вольнолюбивым духом. Однако был резон в опасениях, что роман, опирающийся в своем сюжетном построении на дохристианские предания эстонского эпоса, потеряет при экранизации национальный колорит, может оказаться мало понятным широкому зрителю за пределами республики.

Герой А. Таммсааре — батрак Юрка, который в то же время является изгнанным из ада Нечистым — Ванапаганом. Реалистическая история горестной жизни батрака как бы наложена на фантастический сюжет — похождения черта на земле. Причем в большинстве случаев переходы от реального к ирреальному почти не обозначены: мы должны поверить в существование этого крестьянина, выступающего одновременно в роли Нечистого.

Образ Ванапагана — излюбленный и традиционный в эстонском фольклоре. Если в славянских народных сказках черт обычно выступает как воплощение зла, то в древнеэстонских он олицетворяет добро. Нечистый — строитель, сеятель, созидатель.

Позднее Ванапаган представлен уже иначе — как кулак, эксплуатирующий батрака — Хитрого Антса. Однако в народе всегда были популярны древнейшие предания, к которым и апеллирует А. Таммсааре, во многом возвращая образу Нечистого его первоначальный смысл. Хитрый же Антс (Ганс) предстает в романе как мироед, ханжа, лицемер, выматывающий все жилы из Нечистого, который становится его батраком, оставаясь в то же время хозяином ада.

Стало быть, за сюжетно простой историей бедного крестьянина Юрки стоит весьма сложная цепь социальных, этических и эстетических ассоциаций, уходящая своими корнями в глубины истории. Изложить все это на языке кино — задача не из легких: фильм не роман — его не снабдишь литературоведческим комментарием.

Трудность экранизации усугублялась еще внешней некинематографичностью первоисточника. В романе, насыщенном философскими рассуждениями, почти нет «выигрышных» зрелищных сцен, сравнительно мало действия — оно сосредоточено на заброшенном

---

* «Новый Нечистый из Преисподней». Сценарий Ю. Мююра, Г. Каледы по одноименному роману А. Х. Таммсааре. Постановка Ю. Мююра, Г. Кромонова. Оператор Ю. Гаршнек. Художник Р. Раамат. Композитор Э. Тамберг. Звукооператор К. Вихалем. Редактор Л. Реммельгас. «Таллинфильм», 1964.

хуторе, в деревенской глуши; сюжет разворачивается медленно; повествовательная манера А. Таммсааре сугубо традиционна. Все это вызывало опасения, что фильм будет выглядеть излишне растянутым, чрезмерно «спокойным».

Короче говоря, со всех точек зрения успех экранизации представлялся весьма проблематичным, хотя убежденность авторов вкупе со своеобразием сценарного замысла не могли не склонять в их пользу. Это был как раз тот случай, когда надо было идти на определенный риск — творческий и производственный. Таллинская киностудия на него решилась, справедливо полагая, что поиск и эксперимент в искусстве необходимы.

Скажем сразу: этот поиск дал хорошие результаты, ибо режиссуре удалось выявить потаенный нерв романа, прикосновение к которому вызывает ответный эстетический ток в сознании современного зрителя. Отнюдь не смазывая национальные черты в характерах, жизни и быте своих героев, авторы фильма сумели раскрыть широкое общечеловеческое значение образов А. Таммсааре.

Две тесно связанные друг с другом проблемы составляют, если так можно выразиться, главный стержень картины: проблема счастья, возможности достижения его на земле и другое — вера и неверие.

В прологе фильма Нечистый встречается со святым Петром у врат рая. Сцена эта сделана блестяще, с подлинным народным юмором. Сидя на чаше весов, которые служат для взвешивания душ, беседуют два пожилых человека. Святой Петр — Петря, как фамильярно зовет его Нечистый, достает папиросу из кармана и обращается к своему старому коллеге: господь прислушался к жалобам людей и усомнился, способны ли они вообще, в принципе, обрести блаженство. Нечистому предлагают «вочеловечиться» и на собственном опыте проверить, может ли человек прожить свою жизнь счастливо и праведно, точно следуя законам «божьим» и «мирским». Если же окажется, что бог подвергает непосильным испытаниям, то он будет принимать всех в рай. А Нечистому придется закрыть свой ад.

И вот Юрка вместе со своей старухой Лизеттой начинает земную жизнь на хуторе Преисподняя, названном так потому, что всех его владельцев постигала печальная участь. Исполнитель роли Юрки Эльмар Салулахт с первых же кадров подчеркивает обыкновенность своего героя. Перед нами — простодушный, могучий, упрямый работяга, «дьявольское» происхождение которого выдает лишь громкий, бросающий в дрожь раскатистый смех.

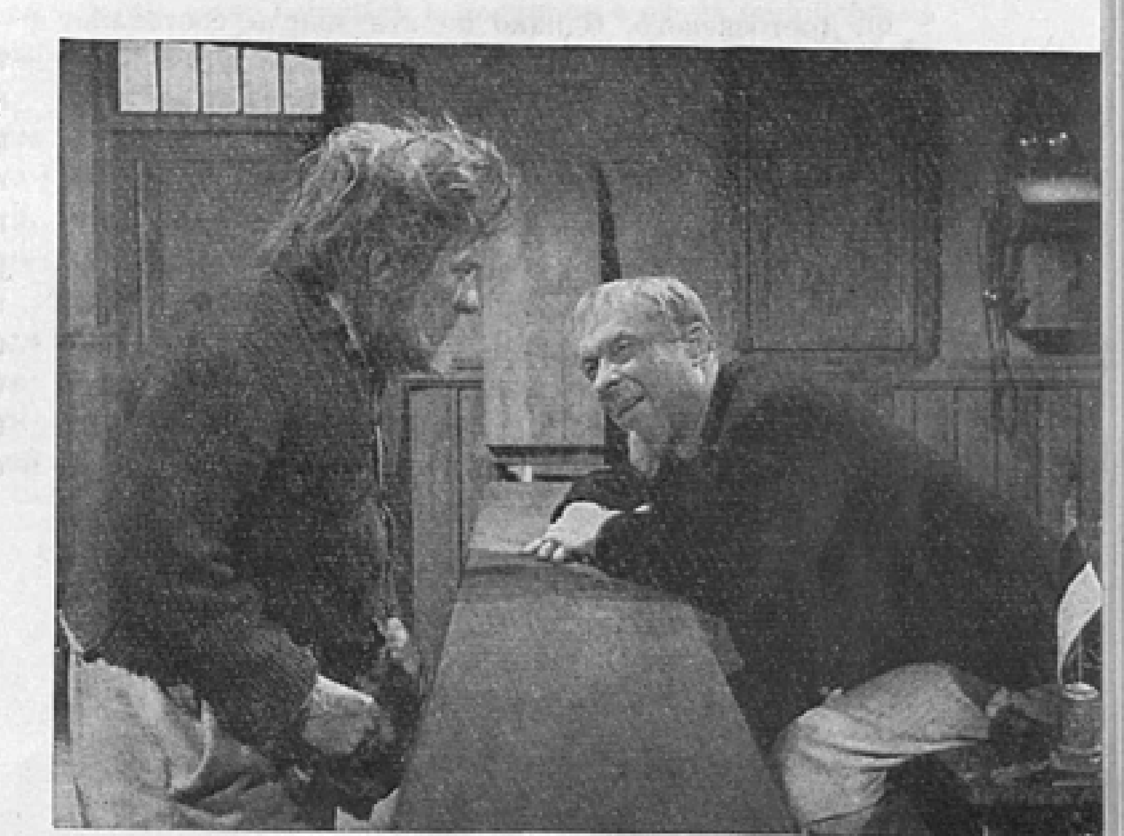
Юрка приходит на землю с верой в бога и фанатичным стремлением все перенести, чтобы доказать богу: установленные им законы для людей приемлемы и справедливы. А вокруг него фальшь, лицемерие, плутовство. Первое, чему учат его на земле, — это умение «правильно лгать». В полицейском участке, куда он приходит регистрировать паспорт, он рассказывает правду о себе, но ему никто не верит. По наущению Хитрого Антса он выдумывает с помощью писаря более «правдоподобную» историю своего появления на хуторе, и тогда все улаживается.

Между прочим, эта сцена, как и ряд других, с «двойным дном». Здесь, в частности, высмеивается не только полицейский бюрократизм, но и, так сказать, бюрократизм вообще, когда бумага довлеет над живой человеческой судьбой.



«Новый Нечистый из Преисподней». Юри Ярвет — апостол Петр (справа), Эльмар Салулахт — Ванапаган (Нечистый)

«Новый Нечистый из Преисподней». Эльмар Салулахт — Юрка (Нечистый), Антс Эскола — Антс





«Новый Нечистый из Преисподней» Эльмар Салулахт— Юрка (Нечистый), Астрид Лепа—Юула.

Однако, вопреки всем испытаниям, Юрка не теряет надежды на вечное блаженство. Его убежденность пугает Хитрого Антса, который, подобно тысячам других «рыцарей наживы», не верит ни в черта, ни в бога. Хотя нет, иногда у Антса зажигается огонек сомнений. «А вдруг действительно есть ад и божья кара?» — спрашивает он себя. Но эти сомнения не мешают ему лгать и обманывать людей.

Что же получается на первый взгляд? Юрка чище и благороднее Антса, потому что тот неверующий, а Юрка верит в бога и высшую справедливость, хочет искупить беззаветным трудом грехи человечества.

Мысль об искуплении действительно близка миросозерцанию А. Таммсааре, который в определенный период находился под известным влиянием идей Ф. Достоевского. Однако не эта мысль составляет суть философских исканий писателя. Постепенно он подводит нас к выводу, что герой его далек от христианского всепрощения.

Евангельская заповедь гласит: не убий. Юрка же, застав ночью Лизетту с батраком, сжигает его заживо в сарае, действуя по принципу «око за око, зуб за зуб». Мораль Нечистого вступает в непримиримое противоречие с «божьими» законами.

Но Юрка не может следовать своим же собственным нравственным правилам. Юркина мораль обесчеловечивается моралью религиозной. Он не только растит рожь, но и умножает доход Хитрого Антса, уступая власти и силе богатого.

Юрка и его новая жена Юула (ее играет актриса Астрид Лепа) не могут добиться счастья, несмотря на свой тяжкий и бесконечный труд. Кто виноват в этом? Прежде всего Хитрый Антс и те социальные условия, которые порождают эксплуатацию человека человеком. Но в чем-то виноваты они сами. Покорность судьбе, слепая вера делают человека рабом, мешают ему быть счастливым. Юрка не может по-настоящему «вочеловечиться» до тех пор, пока в нем не возникает протест против Хитрого Антса.

Показывая в заключительных кадрах, как страшный в своем гневе Нечистый неистово громит усадьбу «серого барона», постановщики фильма не модернизируют роман и не делают из Юрки сознательного борца с капитализмом. Творя справедливое возмездие, Юрка, герой фильма, снова действует по законам морали, но во многом освобожденной теперь от христианских иллюзий и верований.

В этом своем новом (и вместе с тем «первородном») облике он понятен нам, людям XX века. Ведь наша мораль включает в себя «простые нормы нравственности и справедливости», которые были выработаны народными массами на протяжении тысячелетий в борьбе с социальным гнетом и нравственными пороками.

Поэтизация (но не идеализация!) «естественной» морали в фильме «Новый Нечистый из Преисподней» оказывается, стало быть, в чем-то созвучной передовым этическим концепциям современности.

Надо сказать, что исполнитель роли Эльмар Салулахт слитен с образом Нечистого. Внешнее соответствие литературному герою, как он виделся постановщикам, во многом послужило родству внутреннему. В Юрке есть настоящая сила духа, в которой крестьянин сильнее дьявола, потому что так его ломает эта земная жизнь, что никакому черту уже не запугать. В картине присутствует национальный характер, и это нужно отнести не только к главному герою, но и ко всему строю произведения — интонационному, стилистическому, — довольно строго выдержанному на всем его протяжении.

Правда, во второй половине появляются длинноты, неоправданно замедляющие движение образов; изобразительный ряд подавлен многословием диалогов. Это, в частности, связано с излишне бережным отношением к фабуле, с боязнью отклониться в каких-то деталях от первоисточника. В результате рассказ о судьбе детей Нечистого оказался скомканным. Видимо, стоило вовсе отсечь эту ветвь романа или же, напротив, уделить ей больше внимания. Сейчас же оказалась малопонятной, а потому откровенно скучной история дочери Юрки Манны; не совсем ясно, куда исчезает один из близнецов...

Можно предъявить претензии к изобразительному решению фильма. Молодому оператору Ю. Гаршнеку (это первая его крупная самостоятельная работа) больше удаются сцены психологические, чем те, в которых проявляется трагедийно-драматический пафос картины. Сравним два эпизода.

Тот, где Юрка разговаривает с умирающей Юулой, имеет «обратный» смысл. Актеры фактически играют не сцену смерти, а первое объяснение своих героев в любви. Это очень сильное место в фильме: здесь как бы обнажается чувство любви и нежности к женщине, с которой Юрка прожил много лет, не сознавая, как она ему дорога. Камера неторопливо движется по горнице, «выхватывая» то скорбное, радостное, просветленное лицо Юулы, то большие руки Юрки, строгающие доски для ее гроба. Свет, ракурсы, смена планов — все это органично «сопряжено» с тем, что говорят и делают герои.

И другой эпизод. Хитрый Антс сообщает Юрке, что тот должен убираться с омытой его потом и кровью земли — постаревший и одинокий, он больше не нужен хозяину. Юрка потрясен, в его душе зарождается «дьявольский» гнев. Но это потрясение почти никак не подчеркнуто. Камера нейтральна. Неторопливо, даже тягуче показываются болото, перелесок, на фоне которых разыгрывается действие. В той же нейтральной манере отсняты сцены пожара.

Но все упреки (хотя их перечисление, если бы оно что-нибудь добавило или изменило теперь, можно было бы продолжить) никак не отменяют неоспоримых достоинств работы молодых режиссеров, которым удалось точно и полно воссоздать пафос романа А. Таммсааре.

«Новый Нечистый из Преисподней» еще раз доказывает, что экранизация способна не только передать дух подлинника, но и сохранить его интеллектуальную емкость. Фильм, приобщая зрителя к истокам народной мудрости, заставляет размышлять о сложных философских проблемах и поныне сохранивших свое значение.

Всеволод РЕВИЧ

Поединок

Некоторое время назад наши иллюстрированные журналы обошел снимок В. Тарасевича под названием «Поединок». Молодой человек в очках скрестил руки на груди. А за ним — доска, сплошь исписанная математическими формулами...

Порою при взгляде на рисунок, фотографию, кинокадр бывает трудно объяснить, какими способами, какими деталями создается настроение, откуда возникает подтекст. Вот и на этом снимке — здесь все очень лаконично, никаких лишних подробностей, но улавливаешь какие-то едва-едва заметные искорки в глазах у математика, и чем дольше рассматриваешь фотографию, тем большим уважением проникаешься к творцам современной науки, тем больше осознаешь, как это трудно, как это сложно, как это важно.

Поединок. Поединок, в котором противной стороной были не огнедышащие вулканы, не отвесные ледяные стены, не пробирки с чумными бактериями. Только мел и тряпка. Только мысль. Торжествующая, всемогущая человеческая мысль.

Как показать ее на экране, как донести до зрителя грандиозность тех незримых сражений, которые разыгрываются в тишине кабинетов и университетских аудиторий? Еще раз провести объективом по бесконечным колонкам формул, приводящих в трепет непосвященных... Ученый сжимает виски, поза, долженствующая изображать крайнюю степень напряжения мысли. А дальше что? Самое главное — озорные огоньки в глазах — останется за кадром. Можно, конечно, еще показать результаты научного труда. Но ведь это не совсем то, точнее, совсем не то, да и не всегда возможно.

Экранное изображение бьющейся, ищущей человеческой мысли — едва ли есть для научно-популярного кинематографа задача интересней и сложней. Кинематографист, взявшийся за решение этой задачи, тоже вступает в поединок с очень непокорным материалом. И нужны немалое мастерство и изобретательность, чтобы выйти победителем из этого поединка. Об одной из таких побед свидетельствует небольшая картина Киевской студии научно-популярных фильмов «Загадочный 102-й»*, поставленная режиссером Ф. Соболевым.

Фильм рассказывает об одном из самых чудесных действ нынешней колдуньи-физики — о создании

---

* Авторы сценария М. Писманник, М. Вепринский. Режиссер Ф. Соболев. Оператор Л. Прядкин. «Киевнаучфильм», 1964.

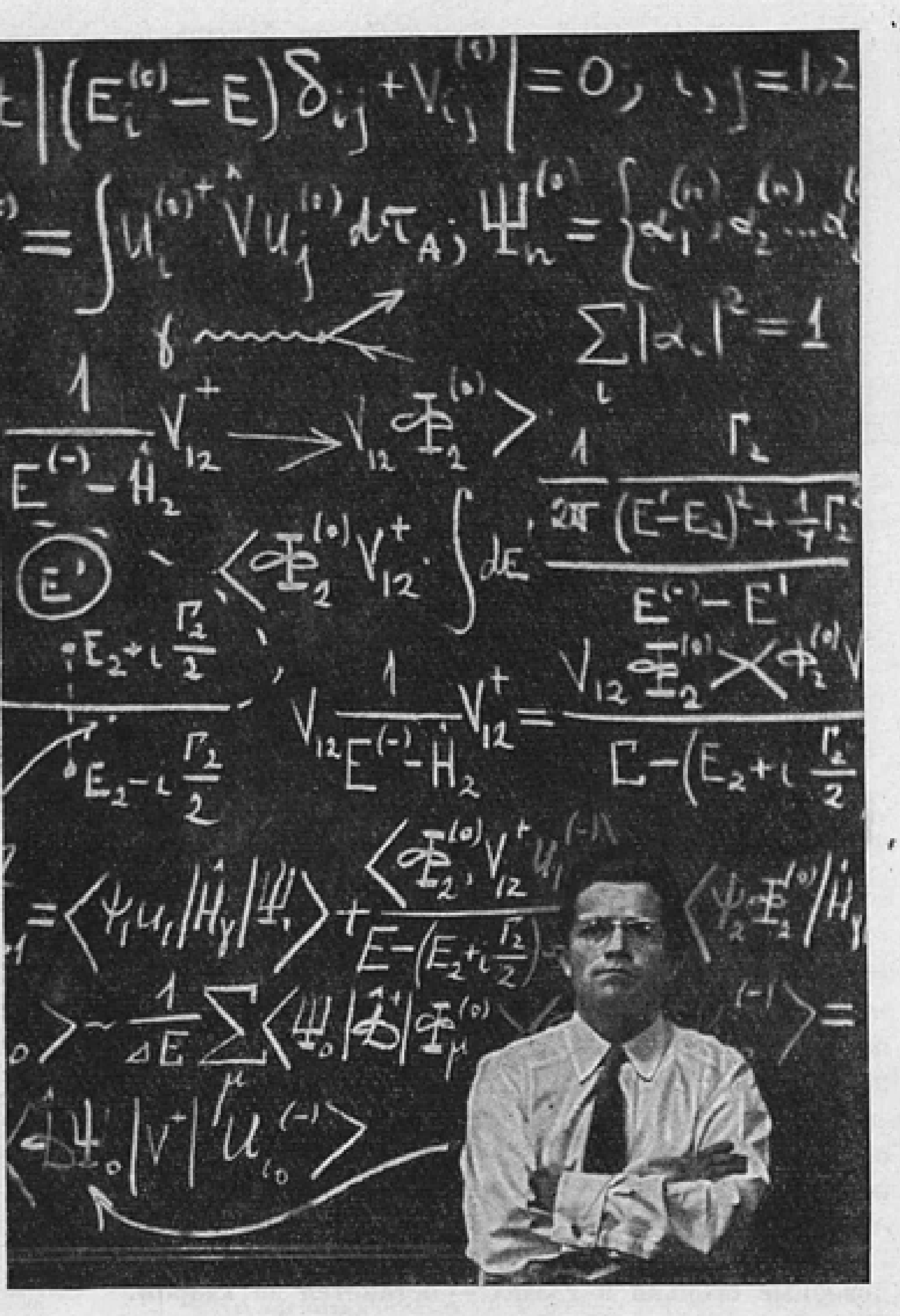


Фото В. Тарасевича «Поединок»

нового, не существующего в природе элемента. Может возникнуть такое возражение: но ведь в данном случае «действуют» не только формулы, режиссеру помогает удивительная, ни на что не похожая аппаратура современного физического эксперимента. Это, конечно, верно, люди немеют перед гигантским кольцом какого-нибудь синхрофазотрона. Но беда в том, что эта аппаратура, несмотря на всю причудливость своих форм, как бы это поточнее выразиться, некинематографична, что ли. Она недвижна и безмолвна. Таинственные процессы, происходящие внутри замысловатых приборов, выдают себя разве что мельканием осциллографических змеек. А сами по себе приборы мертвы, и при каком бы необыкновенном освещении их ни снимать, все равно на экране они будут напоминать внешторговскую выставку научного оборудования в нерабочие часы. На этом нередко «горят» фото- и кинорепортеры, вообразившие, что не стоит искать какие-то оригинальные изобразительные решения, самый невыразительный портрет на фоне технических чудес заиграет. А снимки-то получаются нежизненными, а кинокадры не впечатляют...

Но если на формулах долго не продержишься, если люди сидят на одном месте и терпеливо разглядывают шкалы, если аппаратура — тоже плохая помощница, то что остается? Что же снимать? Конечно, и формулы, и аппаратуру, и людей... Вся штука в том, как это сделать.

В фильме «Загадочный 102-й» есть традиционные приемы кинопопуляризации — мультипликации, экранные сравнения. Одно из таких сравнений подано весьма эффектно. Что такое вероятность в одну стомиллионную? Авторы фильма поясняют: шансов на такое событие столько же, сколько надежд на то, что при столкновении «запорожца» и «москвича» возникнет новая «Волга». Стремглав летят навстречу друг другу обреченные машины, удар, взрыв, дым рассеивается — и место события не спеша покидает новенькая «Волга» за номером «102». 102—порядковый номер того самого безымянного еще элемента, который решила получить в Дубне, в знаменитом на весь мир Объединенном институте ядерных исследований, группа советских физиков, руководимая известным исследователем тайн микромира Г. Н. Флеровым.

Принцип, с помощью которого ученые получили новый элемент, весьма прост, его и на словах объяснить нетрудно, а с помощью мультипликации и подавно. Берутся атомы неона (атомный вес 10) и разгоняются на циклотроне до высоких скоростей (в данном случае они играют роль «запорожца»), после чего ими бомбардируют мишень из урана (атомный вес 92). 10 + 92 получается 102; при слиянии этих атомов и должен возникнуть небывалый, никем не виденный трансурановый элемент. Должен! Большинство из столкнувшихся атомов сразу же взорвется, и лишь в одном из ста миллионов случаев возникнет новая «Волга» — атом загадочного 102-го. Правда, и тот проживет всего лишь десять секунд. За это время надо его зарегистрировать и изучить. Вот и все. Поставил урановую мишень и обстреливай ее, получай новые элементы. Каждому ясно, что простота эта кажущаяся, опыт потребовал напряженнейшего труда, виртуозной экспериментальной техники и изобретательности целого коллектива ученых.

«Загадочный 102-й» — не информационный фильм, иначе бы он устарел, еще не выйдя на экраны: в Дубне тем же Флеровым уже создан 104-й

элемент. Это и не научная популяризация в тривиальном смысле слова, потому что авторы картины объясняют лишь самое-самое необходимое.

Торжество научного поиска, торжество мощи человеческого разума — вот что волнует и создателей фильма и зрителей. Главным своим союзником режиссер делает ритм. Фильму придан темп безостановочного, стремительного потока. Когда в заключительных кадрах молодые научные сотрудники, работавшие над созданием 102-го, показаны в непосредственном бурном движении — один на гоночном велосипеде, другой на яхте, третий с ракеткой в руке,— то это воспринимается, как естественное продолжение того темпа, в котором все время жили и работали ребята, неделями не покидавшие лаборатории. Быстрая смена контрастных кадров, напряженная ритмика картины — это не какой-то условный, навязанный режиссерским произволом прием. Ритм органически вытекает из смысла изображаемого, из того умственного напряжения, которого потребовал эксперимент. Сосредоточенные, неулыбчивые лица возникают одно за другим на затемненном экране. Живут только глаза, но это глаза настоящих мыслителей. Мы почти физически ощущаем тяжесть их труда.

Режиссер очень скупо показывает аппаратуру и почти не объясняет ее, она нужна только для фона, для создания соответствующего настроения. Ни на минуту среди этих труб, экранов, катушек не теряется человек. Даже когда нам демонстрируют могучие, тысячетонные магниты циклотрона, мы все время помним о пытливых глазах исследователей, добывающих драгоценные зерна истины.

В картине можно отметить и некоторые промахи, например, мне показалось немного претенциозным и немного наивным начало ленты — рассуждения о боге и человеке. Но в целом фильм «Загадочный 102-й» — несомненная удача. Этим я вовсе не хочу утверждать, что Ф. Соболев предложил единственный или хотя бы главный прием, автоматическое воспроизведение которого позволит безошибочно выигрывать поединки с научной тематикой на экране. Вовсе нет. О том же самом, что рассказано в картине «Загадочный 102-й», вероятно, можно рассказать и десятью другими способами: кто-то мог бы подробнее изложить физическую суть эксперимента, другой — остановиться на личных судьбах людей, создавших это чудо. Ф. Соболев сложил киностихотворение. Он сделал это талантливо, с любовью к своим героям.

Фильм «Битва в Миорах» вызвал споры. В этом номере мы печатаем две рецензии, выражающие различные мнения о фильме.

Н. ЛОСЕВА

В защиту киноочерка

Это фильм о врачах, ведущих борьбу с бациллой бешенства*.

Что я увижу на экране? Людей в белых халатах, которые что-то разглядывают под микроскопом? Крупным планом антураж лаборатории — колбы, пробирки, бутыли... И уж, конечно, рисованную мультипликацию, в которой антитела (в облике положительных, добродушных человечков) борются со страшным чудовищем — уродливым вирусом бешенства... И наконец под аккомпанемент торжественной музыки побеждают смертельного врага людей!..

...Признаться, мне стало скучно. Я вспомнила великолепный литературный очерк, написанный Александром Лином на эту же тему. Драматичный и в то же время документальный очерк об истории борьбы врачей с бешенством — от Пастера до наших дней. Из этого произведения мы узнали много интересного о грозной научной проблеме, которую блестяще решили советские ученые.

Но в распоряжении писателя было сорок страниц плотного литературного текста, а сценарист и режиссер должны уложить весь материал всего в двадцать минут экранного времени.

По какому пути пойдут авторы фильма? Не отделаются ли они кноскороговоркой рекламного характера, где будет перечислено все, но упущено главное — искусство захватывать и волновать зрителя? Трудность заключалась в том, чтобы ограничить себя, предельно локализовать тему.

* «Битва в Миорах». Автор сценария Л. Иванусьева. Режиссер В. Архангельский. Оператор Э. Уэцкий. Звукооператоры А. Камионский, Г. Турбинер. Редактор Н. Каспэ. Композитор Р. Губайдуллин. «Моснаучфильм», 1964.

С первых же кадров стало ясно, что сценарист и режиссер намеренно не взяли в основу фильма литературный очерк.

Авторы решили дать на экране документальный репортаж из лабораторий ученых, врачей — неутомимых тружеников советской медицины. Киногруппу фильма «Битва в Миорах» интересовало: «Что это за люди, какие они? В чем основа их гражданского мужества?»

Несмотря на то что на экране нет подробного объяснения научных фактов, сложных медицинских теорий, мультипликационных схем, уже набивших оскомину, фильм все же доносит основное научное содержание проблемы.

Может быть, это происходит потому, что о серьезной науке говорят сами ученые, создавшие антирабический гаммаглобулин, в кратчайший срок побеждающий вирус бешенства.

...Может быть, потому, что говорят они об этом не официально, а очень просто, человечно, иногда упоминая, казалось бы, совсем незначительные бытовые детали, говорят так, как в жизни, не замечая киноаппарата...

...А может быть, потому, что режиссер все время возвращается от рассказов ученых то к сегодняшним событиям дня, то к воспоминаниям о прошлом, дополняя недостающую информацию...

Умело пользуясь скрытой камерой, режиссер и оператор соединяют обыденность изображения с экспрессивным драматургическим построением эпизодов. Это вовлекает зрителя в гущу происходящих на экране событий.

В частности, именно так задуман и решен эпизод происшествия под белорусским местечком Миоры, когда бешеный волк, выбежав из леса, покусал двадцать шесть человек.

Кадры сегодняшнего Миорского базара (снятые скрытой камерой), где мужики толкуют между собой, столь искусно озвучены взволнованными закадровыми голосами, что создается полное ощущение нависшей беды, ощущение панического страха, охватившего жителей маленького городка, когда разнеслась молва о появлении в его окрестностях бешеного волка.

Ощущение тревоги, опасности усиливают сложная шумовая партитура, музыка, точный, стремительный монтаж...

Все здесь — от хмурой тональности пейзажных планов до взволнованного текста — работает на драматизм, эмоциональность развивающегося действия.

И дети, бегущие по дороге... и закадровый плач женщины... и на мгновение лишь мелькнувшая в диком оскале пасть бешеного волка... мрачные аккорды тромбонов за кадром... и мчащиеся машины «скорой помощи» органически сливаются в образ народного бедствия.

С волнением слушаешь безыскусный рассказ простого колхозника — рядового участника «миорской битвы», которому довелось вступить в поединок с бешеным зверем и убить его. Ощущаешь подлинно народный говор — не выхолощенный, никем специально не подправленный. На экране с виду ничем не примечательный человек, каких миллионы... Но мы восхищаемся его отвагой, смелостью. И невольно думаем о том, как скромно иной раз выглядит человеческое мужество! А ведь именно этого и добивались авторы фильма!

Фильм назван «Битва в Миорах». Но эта битва, по мысли авторов, началась задолго до случая в Миорах. Она началась, когда в лаборатории под руководством доктора М. А. Селимова научные сотрудники только задумывали препарат — антирабический гаммаглобулин, только испытывали первые граммы полученного нового вещества, еще не зная, удастся ли с его помощью защитить человеческий организм от страшного вируса бешенства, несущего людям мучительную смерть.

И когда Мидат Абдурахманович Селимов с полной уверенностью говорит сегодня про человека, зараженного вирусом бешенства: «Он будет здоров!» — мы поражаемся силе человеческого разума, развитию современной науки, способной творить чудеса.

Битва за жизнь и здоровье людей продолжается и в момент съемок кинофильма. Здесь, на наших глазах, за стеклянной перегородкой, в тишине клиник и лабораторий, где врачи лечат больных бешенством.

Некоторые критикуют фильм за то, что в нем люди науки показаны в обыденной обстановке... Они работают, пьют в столовой кефир, смеются и, как мы с вами, иногда разговаривают о пустяках. Но ведь именно на этом контрасте обыденного и героического возникает на экране жизненная правда.

Отказываясь от перечисления ряда научных вопросов, сценарист и режиссер заостряют одну главную тему — тему гражданственности, тему подвига людей, делающих науку!

И поэтому в фильме крупным планом показан не антураж, а сами люди.

Мы видим ученых М. А. Селимова, Л. Г. Балтуцего, Е. В. Семенову в лабораториях, занятых своим обычным делом. Но это не статисты, а живые люди, думающие, устающие после напряженного труда, порой озабоченные, порой немного рассеянные. Их человеческие качества раскрываются скупо: в репликах, в естественных, привычных жестах, в интонациях.

Наше знакомство с Еленой Васильевной Семеновой — первой в мире женщиной, сумевшей напоить

и накормить больного, зараженного бешенством, начинается не с дежурной улыбки... Уже через минуту она сердито обрывает кинокорреспондента, задающего, как ей кажется, лишние вопросы. Никакие уговоры не могут заставить ее сказать то, что не положено знать постороннему в медицине человеку.

Но вот Семенова вместе с кинокорреспондентом попадает в здание бывшей пастеровской станции, которую сейчас перестраивают. И в этом эпизоде скрытая камера позволяет поймать в объектив и зафиксировать неподдельное волнение человека, охваченного нахлынувшими воспоминаниями...

И по тому, как Семенова чуть грустно оглядывает знакомое помещение, как медленно идет среди груды сваленных, отслуживших свой век приборов, по тому, как у пустой стены безошибочно вспоминает место, где когда-то висел телефон, по которому каждый час звонили в Миоры, волнуясь за исход битвы, и потому, с какой теплотой и даже нежностью говорит эта обычно суровая женщина, где, за каким столом кто сидел, вдруг отчетливо сознаешь, как дороги Елене Васильевне люди, вместе с которыми она трудится, как дорога ей эта старенькая лаборатория гаммаглобулина.

Я не знаю, был ли запланирован такой эпизод в сценарии или его подсказала сама жизнь — собственно, какое это имеет значение, если он помогает авторам фильма неожиданно открыть, ну, что ли, основу мужества людей науки — их человечность, их душевную доброту!

И от этого, на мой взгляд, документальные герои фильма становятся только ближе, родней, понятней нам.

На экране — фотографии изуродованных лиц после укусов бешеного зверя.

Быстрые переходы от фотографий — жертв, обреченных на неминуемую ужасную смерть,— к планам живых и здоровых этих же людей оставляют очень сильное впечатление.

Конечно, можно было решать сцену встречи участников «миорской битвы» с кинокорреспондентом и не так, как это сделано в фильме... А можно и так — за чаркой вина, за обеденным столом, где рядом с людьми, побывавшими в когтях у бешеного волка, незримо присутствуют их спасители— ученые и врачи, хорошо знакомые нам по фильму.

Закадровый репортаж в киноочерке ведет знакомый и по другим фильмам Архангельского кинокорреспондент «Клуба интересных проблем». На этот раз в его роли выступает сам режиссер.

Мы почти не видим его в кадрах (на экране он появляется всего один раз, но об этом я скажу позже), и вместе с тем он активно вмешивается в события, развивает инициативу тех, к кому обращается иногда даже с «провокационными» вопросами, чтобы вызвать ответную реакцию научных сотрудников, которых незаметно снимает кинокамера. Режиссер постепенно становится как бы членом научного коллектива, хотя и не делает вид, что является знатоком в специальных медицинских вопросах. Он помогает зрителю войти в суровый и непростой мир ученых.

Наше воображение уже само дорисовывает немного таинственный, романтичный образ постоянного, но почти невидимого киноспутника ученых. Поэтому мне кажется совершенно лишним и ненужным появление крупного плана кинокорреспондента в финале фильма. Это мешает очень важной вещи, которую мы, кинематографисты, часто упускаем из поля зрения,— творчеству самого зрителя в кино.

Да и заключительная панорама по лицам научных сотрудников лаборатории, вынужденных позировать перед кинокамерой,— не из удачных концовок. Такая «групповая фотография» как-то совсем не вяжется с живыми, деятельными людьми, которых мы не только узнали, но и успели полюбить в коротком фильме.

Заманчиво и вполне закономерно желание режиссера кончить фильм очень крупным планом, отличным планом Е. В. Семеновой. Мысль авторов — навсегда оставить в памяти зрителей героев своего киноочерка!

Но кинематографический прием их показа найден неточно.

Впрочем, в какой из работ не встречаются отдельные композиционные просчеты, неудавшиеся кадры?

В целом же фильм «Битва в Миорах» — талантливый, серьезный и по-настоящему умный! Он волнует, захватывает, смотрится с большим интересом. А это главное!

В научном кино идут свои, подчас нелегкие творческие битвы, которые начинаются с рождения литературной заявки и кончаются в зрительном зале кинотеатров.

Битвы всего отживающего, традиционного с новым и непривычным!

Битвы, которые ведутся в кадрах и за кадром, в спорах с другими и с самим собой. Ведь это только кажется, что сделать научно-популярный киноочерк легко и просто: над короткой нановеллой приходится иногда «ломать голову» не меньше, чем над полнометражным фильмом. Тут нужен особый талант — умение концентрировать мысли, чувства, драматургию. Умение быть выразительным не за счет большого метража, а за счет творческой выдумки, наблюдательности.



«Битва в Миорах»









Марк ПОПОВСКИЙ

И все же битва не состоялась...

Вы покидаете зал, сопровождаемые волнующей музыкой. Галерея героев фильма проплывает перед вашим мысленным взором. Вы взбудоражены. Так будоражит, беспокоит встреча с чем-то страшным, неожиданным, может быть, зрелище пожара или уличной катастрофы. Фильм о народных страданиях в минувшей войне? Заграничная бытовая драма? Нет, источник переживаний, как ни странно,— научно-популярный фильм.

Картина «Битва в Миорах» — рассказ о страшных событиях, разыгравшихся несколько лет назад в белорусской деревне, где бешеный волк искусал двадцать шесть взрослых и детей. Люди обречены на неизбежную смерть, но... вмешалась наука. Отличная тема. И для киноразговора о битве человеческого гения с темными силами природы режиссер В. Архангельский нашел, на мой взгляд, совершенно правильные интонации. На экране не актеры-статисты, здесь герои и жертвы, подлинные участники большой человеческой драмы. О таких судьбах нельзя говорить спокойно. Вместе с оператором Э. Уэцким режиссер находит выразительный язык, чтобы зритель действительно почувствовал серьезность темы. Глухие каменные казематы, куда в допастеровскую эпоху бросали людей, зараженных бешенством; обстановка современной столичной лаборатории, где творится спасительное лекарство; деревушка в белорусской глуши, охваченная трепетом перед нависшей угрозой... Каждый кадр выглядит значительным, серьезным. Как виртуоз-пианист, играет режиссер В. Архангельский на клавиатуре ваших чувств: то ввергает зрителя в скорбь о жертвах, то напрягает вас в ожидании побед науки, то заставляет радоваться счастливому финалу.

Все, что я пишу здесь, звучало бы, очевидно, банальностью, если бы мы говорили о художественном фильме. Но «Битва в Миорах» — киноочерк из серии «Клуб интересных проблем». По самому жанру своему большинство таких картин, как правило, лишено эмоциональной нагрузки. И это считалось всегда п р а в о м данного жанра, может быть, даже особенностью его. В. Архангельский делает, как мне кажется, существенный шаг в преобразовании научно-популярного киноочерка. И, что особенно важно, делает это своими собственными средствами.

Я уже говорил: в фильме почти нет актеров. Не актерское мастерство создает здесь настроение взволнованности. Наивысшего эмоционального накала авторы достигают тогда, когда на экране присутствуют лишь далекие от искусства герои: ученые врачи, крестьяне. Тренировка? Разучивание ролей? В том-то и дело, что нет. Правдивое поведение героя «в кадре», несомненные подлинные человеческие реакции достигаются иным путем. В. Архангельский отлично владеет приемом так называемой «скрытой камеры». Его киноглаз подсматривает за людьми в момент их полной внутренней раскованности, абсолютной непринужденности. И эта выхваченная из жизни безыскусность превращается для зрителя в чистое золото искусства.

Для научно-популярного кино прием «скрытой камеры», талантливо использованный, думается мне, может иметь прямо-таки революционизирующее значение. В подобных картинах мы чаще всего видим научное творчество в его логических категориях. Замысел ученого разворачивается по логике самой науки. В ход идет при этом схема, мультипликация, устное объяснение. Но как много в понимание научной сути и творческого процесса могла бы внести съемка подлинной, а не специально подстроенной лабораторной обстановки! Как важно подсмотреть искателя на марше его творческой мысли, увидеть смену его настроений, пики и падения его душевных усилий. Я верю, что мы еще увидим такие картины, которые с полным правом сможем именовать научно-художественными. И скрытый киноглаз окажет будущему искусству неоценимую помощь.

Но вернемся к «Битве в Миорах». Каждый неискушенный зритель (а я отношу себя именно к таким зрителям) знает эту смену внутренних состояний: после острой взволнованности первых часов эмоциональный туман рассеивается, и вы с более «прохладной» головой начинаете взвешивать, что понравилось в картине, а что в ней не так уж совершенно. И надобно сказать, что дойдя до этого состояния, я вдруг обнаружил, что... битва все же не состоялась. Да, как ни добросовестно выполнили свое дело режиссер, оператор, композитор (запоминающуюся музыку к фильму написал Р. Губайдуллин), но главное — из-за чего делался фильм, мы так и не увидели. А главное — это все-таки история о том, как советские ученые создали новый, не существовавший прежде препарат, предупреждающий бешенство, как нашли ответ на вопрос, который оказался не под силу пастеровской лаборатории в Париже.

Напомним: серия, в которой вышел фильм, называется «Клуб интересных проблем». Очевидно, битва, о которой говорится в заголовке фильма, есть прежде всего битва знания с незнанием, битва за новые рубежи науки и медицинской практики. И тут есть о чем порассказать. Пастеровская вакцина против бешенства, которая десятилетиями остава-

лась вершиной научно-медицинской мысли, перестала удовлетворять врача середины XX века. Она несовершенна. А сегодня надо лечить наверняка, без скидок на случайность. Необходимо лечить и спасать всех до одного, независимо куда и когда яд бешенства вошел в тело жертвы. Начался поиск нового препарата. Он стал возможен оттого, что советская лаборатория оснащена новейшей техникой, владеет оригинальными идеями. Но как ни совершенно вооружение вирусологов, новый препарат дался им все-таки нелегко, не сразу. Были успехи и неудачи, надежды и разочарования. Победа в Миорах, где препарат спас всех покусанных волком, явилась только итогом большого труда. Но где же в фильме эта дорога по камням? Где процесс постижения?

Сценарий Л. Иванусьевой почти не содержит научной информации. По экрану среди живых, подлинных ученых и крестьян бродит (да простят меня кинематографисты) «дух» корреспондента. Именно «дух», ибо мы не видим его, а только слышим его «угу», возгласы удивления и малоквалифицированные вопросы. Вот какой, например, диалог происходит между медиком и корреспондентом.

«Семенова. Хочу показать вам вирус.

Корреспондент (*за кадром*). Какой вирус? Уличный?

Семенова. Уличный.

Корреспондент. Самый опасный?

Семенова. Самый опасный.

Корреспондент. Ну как же он выглядит, этот опасный?

Семенова. Губит людей.

Корреспондент (*за кадром*). Губит людей...»

Рука Семеновой в резиновой перчатке держит пробирку с вирусом.

«Семенова (*за кадром*). Суспензия мозга...

Корреспондент (*за кадром*). Ну и много ли эта капля погубит?

Семенова (*за кадром*). Так около ста человек.

Корреспондент. На сто человек хватает?

Семенова. Хватит.

Корреспондент (*за кадром*). Ой!»

Вот именно: ой! Быть в лаборатории, где совершено блистательное открытие, беседовать с участниками его и, по существу, ничего не узнать. Да если бы такое интервью корреспондент принес в редакцию газеты, не миновать ему служебных неприятностей. А в кино— ничего. В диалогах и монологах (кстати сказать, прекрасно отснятых) звучат научные термины вроде: «антирабический гаммаглобулин», «суспензия мозга», «тельца Бабеша-Негри». Звучат и... повисают без всякого разъяснения. Зрителю предлагается слушать эти мудреные слова, любоваться, как две миловидные девушки-лаборантки что-то долго растирают в ступке, но существо научного подвига остается для нас такой же тайной, как содержимое ступки. По всей видимости, автор сценария необоснованно облегчила себе задачу, не заглянула в сущность исследований, которые взялась описать. А между тем для этого были все возможности. Еще в 1962 году вышел второй сборник «Пути в незнаемое» (писатели рассказывают о науке). В этом томе (о чем Л. Иванусьева едва ли не была осведомлена) опубликован научно-художественный очерк литератора Александра Лина «Битва в Миорах». Очерк Лина обсуждался на собрании секции научно-художественной литературы Московской писательской организации и получил в среде профессионалов самую высокую оценку. Так вот в той «Битве в Миорах», что воссоздал писатель, как раз наилучшим образом раскрыта проблема создания в Советском Союзе культуральной антирабической вакцины и при этом ярко и художественно воссоздана галерея творцов препарата. Почему студия «Моснаучфильм» не привлекла для работы над этой темой литератора, уже доказавшего свое понимание материала? Хочется верить, что тут не было злого умысла. Очевидно, сработала обычная система равнодушного фиксирования первой поданной заявки.

По поводу этой системы хочется сделать одно замечание. Судьба творческой заявки в издательстве и в кино совершенно различна. Писатель, подающий заявку в издательство, как правило, совершает предварительно большую творческую работу: изучает материал будущей книги, прикидывает литературную форму, в которую облекутся жизненные факты. На студии же очень часто творческая заявка дает неоспоримое право на «владение» темой всего лишь при одном условии: она должна быть подана раньше других. Такая спринтерская методика сильно напоминает распределение золотоносных участков в Клондайке и меньше всего способствует успехам киноискусства. Ибо авторы «скоростных» заявок успевают схватить и принести в сценарный отдел лишь научный факт, а не творческое осмысление его. Писатель же, серьезно готовящийся к работе над каждой новой темой, неизбежно остается позади быстроногих претендентов. Это положение могли бы выправить сами редакторы сценарного отдела студии, если бы они искали наилучшего для каждой картины сценариста. Сценарий «Битвы в Миорах» — прямое следствие такого пассивного подхода.

И вот итог: в руки самостоятельно мыслящего, талантливого режиссера попал средний сценарий. И фильм, лишенный прочного познавательного костяка, покачнулся, стал крениться, превращаясь в фильм-балладу, фильм-новеллу, в разговор о том, что доктора вообще добрые ребята и наука — хорошая вещь. Картина трогает зрителя своими режиссерскими находками, но не достигает главной цели — не раскрывает научного творчества.

И. ВАЙСФЕЛЬД

«Всего одна жизнь»*

Это картина молодого кинорежиссера В. Лисаковича о молодом кинорежиссере В. Скуйбине, поставившем картины «На графских развалинах», «Жестокость», «Чудотворная» и «Суд».

Даже обращаясь к прошлому (например, фильм «Жестокость» по повести П. Нилина посвящен 20-м годам), Скуйбин остается нашим современником, он страстно обрушивается на философию недоверия к человеку, мрачной подозрительности, философию, которая нанесла немало вреда утверждению социалистических идеалов.

Владимир Скуйбин прожил короткую жизнь — он умер 34 лет. Но эта жизнь может служить примером твердости духа, непреклонности, презрения к физическому страданию.

В. Скуйбин вскоре после первой своей самостоятельной постановки тяжко заболел. Сначала отказались служить ноги, руки, неподвижной становилась голова. Человек, созданный для общения с другими, постепенно лишался речи — к концу жизни речь Скуйбина уже никто не понимал, кроме его жены Нины Зеличенко.

В картине «Всего одна жизнь» нам сообщается, что последние полтора года жизнь Володи была уже чудом, полным отрицанием медицины и полным утверждением силы человеческого духа. Врач, лечивший Скуйбина, Татьяна Львовна Бунина, рассказывает:

— Сразу же после «Жестокости» он спросил меня: «Имею я право браться за следующий фильм? Успею?» Я должна была ответить: «Нет!» А сказала: «Да. Вы имеете право».

Случилось невозможное: после «Жестокости» Скуйбин поставил еще две картины — «Чудотворную» и «Суд».

На съемочную площадку «Суда» он въезжал на автомашине и через ближайших своих товарищей давал указания. Невероятным напряжением воли, которое может показаться фантастическим, сломленный, но не побежденный параличом человек до конца дней своих сохранил ненарушенным, попрежнему острым, открытым для восприятия мира только одно — сознание.

Этому легендарному поединку жизни и смерти, безграничного страдания и безграничной воли и посвящена двухчастевая документальная картина «Всего одна жизнь».

Но, сообщая документальные данные, картина одновременно ставит и общий вопрос о природе героического характера того поколения, которому в середине нашего столетия минуло двадцать.

«Мне двадцать лет» — так назвали свою картину М. Хуциев и Г. Шпаликов. Поколению двадцатилетних посвящен фильм «Солдаты» по повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда». О судьбе послевоенной польской молодежи рассказал нам А. Вайда в «Пепле и алмазе» и в новелле в фильме «Любовь в двадцать лет». Над этой проблемой билась, часто не находя ответа, мысль Феллини, Бюнюэля, Кайатта.

Но кто, в каких скрижалях записал, что лишь художественной кинематографии дано право размышлять, ставить вопросы, тревожить ум?! Кто сказал, что удел документального кино — поверхностность факта, отраженная обтекаемо-официозно?

Традиции Вертова, Ивенса или Флаэрти учат иному.

Картина «Всего одна жизнь», развивая лучшее из завоеваний документального кино, приближает нас к пониманию «психологии факта», внутреннего облика героя, философии изображаемых событий.

О самом Владимире Скуйбине на экране сообщается относительно немного. (Редко снимает хроника скромную жизнь людей, подробности повседневного бытия нашего общества, которые нестоящими могут показаться лишь поверхностному, холодному уму. Не снимают как следует кинематографисты и самих себя. Как глубоко мы сожалеем потом, когда неповторимый момент уже упущен!)

Как только на экране появляется подлинная фотография — Володя в кругу семьи, друзей, — возникает ощущение и острой боли из-за невосполнимой утраты и гордости за человека, чье имя может быть поставлено рядом с именем Николая Островского.

«Всего одна жизнь»



---

* Сценарий Э. Максимовой, М. Меркель. Режиссер В. Лисакович. Оператор А. Левитан. Композитор Э. Денисов. Звукооператор А. Петров. Центральная студия документальных фильмов, 1965.

Досадно, что таких кадров в фильме слишком мало. Зато полнее представлена в картине среда, в которой жил, любил, трудился и расстался с жизнью Володя Скуйбин.

На экране — Т. Л. Бунина. В ее сдержанном рассказе, в самой интонации вы ощущаете ум, такт, понимание сложной задачи врача, ощущаете безграничную душевную деликатность, которой порой не хватает другим представителям ее профессии.

С экрана мы слышим короткое выступление режиссера Михаила Ромма, речь критика Семена Фрейлиха, знавших Скуйбина. До нас доносятся взволнованные слова зрителей, высказывающих свои впечатления о картинах «Жестокость» или «Суд», «На графских развалинах» или «Чудотворная». Они говорят, что им нравится и не нравится, размышляют об общем смысле работ Скуйбина.

Один зритель тонко замечает о картинах Скуйбина:

— Его позиция потому так ясна и активна, что сам он не знал двух правд: для себя и для других.

До сих пор мы говорили о словах, которые доносятся с экрана, но многое нам рассказывают лица. Присмотритесь к глазам, едва уловимому движению губ, непроизвольному мимическому движению лица человека, которого зафиксировала на пленку наблюдательная и взволнованная камера художника. И в статических, немых кусках картины мы найдем отражение жизни Володи Скуйбина.

Широкий фон, среда, в которой живет герой, — не просто материал, восполняющий пробелы картины, нет, в самом монтаже разнородных фактов передается очень важная мысль: объяснение героизма человека надо искать и в его личных качествах и в той среде, в которой эти качества проявились, развернулся талант художника. Именно в атмосфере общности устремлений, в чувстве локтя, которое противостоит мелкобуржуазному эгоцентризму, противостоит снобистским представлениям о творчестве как стихии, якобы отъединенной от большого мира, мог с такой поразительной силой проявиться подвиг души и жизни Владимира Скуйбина.

Этот подвиг определен всем строем действительности, воздухом, которым дышал художник. Частица этой атмосферы — ВГИК, киностудия, Союз работников кино.

Конечно, в кинематографической среде немало всякого рода изъянов, проявлений многообразных форм душевной слабости и индивидуализма, которые мы обычно объединяем одним прозаическим словом: «недостатки». Непримиримость к этим изъянам и неистребимая воля к их исправлению составляют одну из основ нашего бытия. Но как плохо замечаем мы то, что составляет поэзию кинематографического творчества,—дух коллективизма, взаимной поддержки, уважения к труду товарища! Теперь, по прошествии многих лет, вспоминая факты из творческой жизни Вертова или Эйзенштейна, Савченко или Червякова, мы отчетливо понимаем, что жизнь их овеяна легендой. Но разве легендарность не существует и в сегодняшнем дне?!

Картина режиссера В. Лисаковича, сценаристов Э. Максимовой, М. Меркель, оператора А. Левитана ценна тем, что пусть и не до конца, но передает эту атмосферу легендарности жизни нашего товарища.

«Пусть и не до конца»,— я сказал не для проформы. Несовершенства в картине есть, и они связаны не только с нехваткой кинематографического материала, о чем упоминалось выше, но и с самой структурой фильма. Композиционной основой документального повествования в картине «Всего одна жизнь» служат две сквозные линии действия — рассказ врача и конференция зрителей-физиков, посвященная картинам Скуйбина.

Для двухчастевой картины двух композиционных линий (каждая из которых весьма сложна) много. Переходы от кадров зрительской конференции к кадрам из картин Скуйбина, от кадров из картин к рассказу врача и от этих кадров к биографическим характеристикам чрезвычайно трудны. В картине недостает биографического материала из жизни Скуйбина и несколько затянуты синхронные куски зрительской конференции. Достижение внутреннего композиционного единства и гармонии при этих условиях — задача неосуществимая. Вот почему картине недостает собранности, единства.

Некоторая несоразмерность отдельных элементов композиции встречается и в других картинах В. Лисаковича — «Его звали Федор» и даже в такой замечательной работе, как «Катюша», — во второй ее части внимание зрителя ослабевает.

Мне кажется, что это должно насторожить режиссера: композиция — не формальная категория, а, по Л. Толстому, вопрос о «единстве нравственного отношения» к изображаемой жизни.

Честь и хвала В. Лисаковичу за то, что он внес своими тремя картинами свежую творческую струю в жизнь Центральной студии документальных фильмов. Тем острее в нем самом должно развиваться чувство непримиримости и к весьма распространенному в документальном кино штампу (это очевидное условие сколько-нибудь полноценной работы) и к той композиционной аморфности, с которой легко и в то же время очень опасно свыкаться.

А непримиримость к инерции — этому проявлению душевной половинчатости и вялости — источник силы художника. Это не наставление режиссеру. Это то, о чем напоминает его картина и чему учит легендарная биография Владимира Скуйбина.

М. ГЛИДЕР, *кинооператор*

С двумя автоматами

Первые полтора года войны я провел в Краснознаменной Амурской флотилии. Снимал быт и учения краснофлотцев. Сам учился походному делу и военной жизни. Тогда я считал себя человеком сугубо гражданской профессии и иногда в душе роптал: ну для чего кинооператору знать законы живучести корабля или как строить переправы на реках? Я тогда не предполагал, что мне и на самом деле придется наводить переправу через реку. И очень скоро.

Было это весной 1943 года. Я тогда находился в партизанском соединении под командованием С. А. Ковпака. Окруженные немцами партизаны безуспешно пытались прорваться через железную дорогу Гомель — Калинковичи на перегоне Нахов — Голевичи. Это был первый партизанский бой, в котором я участвовал. Снимать ночью я не мог и дрался как рядовой боец. Положение партизан осложнялось тем, что в обозе было много раненых и больных. Немцы уже объявили в печати и по радио, что партизаны окружены между Днепром и Припятью и что уничтожение их — вопрос нескольких часов.

Вот тогда и было принято решение о наведении переправы через Припять. Ширина реки в этих местах достигала около 260 метров, сильное течение сносило понтоны. В майскую ночь отдельные конные группы партизан активизировали стрельбу на нескольких участках, огню из автоматов помогала стрельба из ракетниц. Ничего не скажешь, фейерверк получился эффектный. А пока длилась эта ложная демонстрация, партизаны разобрали на бревна совхозный склад и начали строить переправу с левого на правый берег реки. Вот тут мне и пришлось передавать другим познания, приобретенные в Амурской флотилии. Мы вбивали колья в дно реки, в них упирались бревна, связанные между собой телефонным проводом, скрепляли их проволокой. Строили, стоя по грудь в холодной воде. Работали все: крупные партийные работники и партизанские руководители, молодежь и пожилые, люди разных профессий и национальностей. На рассвете я взялся за киноаппарат, чтобы запечатлеть на пленке строительство и переправу партизан на правый берег Припяти. Шли в полном порядке, перевезли грузы, пушки, раненых перенесли на руках, лошадей перевели под уздцы. В этой операции не было потеряно ни одного человека. Когда немцы спохватились, партизаны были уже далеко.

В соединении Ковпака я очутился в апреле 1943 года. Был задуман документальный фильм «Народные мстители», и нужен был оператор, хорошо знающий Украину. Тогда меня вызвали с Дальнего Востока и на самолете перебросили через линию фронта. Сказать по правде, ни руководство студии кинохроники, ни военное командование не знали, что прыжок в расположение партизан был моим первым в жизни парашютным прыжком.

Началась моя партизанская жизнь. Случалось в бою сменять съемочную камеру на автомат. Но при всякой возможности старался снимать. Снимал правду о том, как живут и действуют в тылу врага люди, очутившиеся на временно оккупированной территории. Мне хотелось всем рассказать о душевной красоте, ежечасной готовности к подвигу советских людей, посвятивших себя борьбе с гитлеровскими захватчиками, показать, насколько тесна связь партизан с гражданским населением. Помню, комиссар Руднев говорил мне: «Экономно расходуй пленку. Скоро начнутся большие исторические события».

В апреле 1943 года немцы предприняли особенно жестокие карательные операции. Эшелон за эшелоном пролетали «юнкерсы», густо бросая зажигательные бомбы. Горело село Арявичи. Женщины с детьми на руках бежали, пытаясь спастись в лесу. Обезумевший от ужаса скот, который крестьяне перегоняли в лес, метался, затаптывая людей. А в это время фашистские асы, освободившись от своего смертоносного груза, заходили со стороны солнца, расстреливая из пулеметов всех кто попадался: женщин, детей, стариков. Я дрожал от ужаса и негодования, а механизм киноаппарата ритмично передавал через экспозиционное окно 24 кадра в секунду...

●

Потом я вел съемки в соединении А. Ф. Федорова, которое форсированным маршем шло на Волынь. Путь лежал через сожженные, разоренные деревни, и тут уже не население кормило партизан, а партизаны делились своими продовольственными запасами с разоренными крестьянами. Партизаны спешили «закрыть» все магистрали, по которым немцы отправляли на фронт живую силу и технику. По дороге партизаны уничтожали полицейские участки, разбивали гитлеровские местные гарнизоны, взрывали мосты. Федоровцы достигли такого положения, когда, по меткому выражению крестьян, немецкие поезда ходили только колесами вверх.

Мне очень хотелось заснять взрыв на железной дороге, но это оказалось делом очень трудным. Двенадцать раз выходил я с подрывником Володей Павловым на диверсии, во время которых было взорвано десять немецких составов. Но я успел стать опытным подрывником, прежде чем мне удалось снять один взрыв. Кадры этого взрыва, снятые в шестидесяти метрах от насыпи, получились уникальные.

Научился я у партизан мины ставить, строить землянки без гвоздей, ходить в разведку, распознавать следы, допрашивать пленных. И все это очень понадобилось в партизанской жизни. Я уже освободился от иллюзий насчет моей «гражданской» профессии, хорошо прочувствовал, что во время войны оператор хроники — профессия военная.

В промежутках между диверсиями снимал быт партизан, а также сделал в тылу врага более трех тысяч фотоснимков. Аппарат фиксировал взрывы железнодорожных мостов и поездов, горящие вагоны с боевой техникой и с награбленными немцами ценностями. Походы и форсирование рек, бой за Несухоеже под Ковелем, заседание Волынской подпольной партийной организации, суд над предателями Родины, награждение в лесу особо отличившихся партизан советскими орденами. Бывало и так, что слезы мешали смотреть в визир аппарата и камера в моих руках дрожала человеческой дрожью. Ей передавалось мое волнение, когда она фиксировала кадры, которые стали потом документами обличения фашистских злодеяний на нашей земле.

Туман застилал глаза, когда я снимал сцену встречи партизанской военной разведки, впервые проникшей в район действий федоровского соединения. Тут в первые моменты с обеих сторон была некоторая настороженность, недоверчивость. Но когда партизаны увидели звезды на головных уборах, увидели русские лица, то, позабыв всякую осторожность, бросились к бойцам в объятия.

Удалось запечатлеть на пленке отправку через линию фронта раненых и больных партизан и людей из «цивильного лагеря» — женщин и детей, а также несколько сот спасенных партизанами украинцев, поляков и евреев, которым угрожала смерть. Много здесь было сильных, трогательных сцен. Больные и раненые не хотели покидать товарищей, они мечтали вместе воевать до победы. С тяжелым сердцем уходили «цивильные», зная, что их спасители и братья остаются в тылу врага. А у Федорова и комиссара Дружинина нервы сдали, на глазах выступили слезы.

Во время боя за Владимирец, где были сосредоточены немецкие продовольственные склады, ко мне подполз солдат с винтовкой и на ломаном русском языке сказал: «Пан капитан, дайте я помогу вам носить кофр, а то вам неудобно и снимать и стрелять». Это был Хомча, словак, одна из тех первых ласточек, что перелетали к нам, не желая воевать за Гитлера и Тисо, и только ждали подходящего случая, чтобы немецкое оружие повернуть против фашистов. В соединении Федорова было тогда уже много чехов и словаков. И вскоре мне предстояло узнать их ближе.

●

Красная Армия была еще далеко от границ Чехословакии, когда на Центральной студии кинохроники состоялось совещание, посвященное созданию фильма «Освобождение Чехословакии». Кроме руководителей студии, а также назначенных для работы над картиной режиссера И. Копалина и оператора М. Глидера были приглашены Клемент Готвальд, Ян Шверма, Вацлав Копецкий, Зденек Неедлы и другие.

В ходе обмена мнениями о том, каким должен быть фильм, выступали чехословацкие товарищи. Они с такой любовью говорили о своей стране, о красоте ее природы, о ее трудолюбивом народе, что я заранее полюбил эту прекрасную, ждущую своего освобождения страну. Заранее обдумывал, что и как буду снимать.

Я был назначен кинооператором Второй Чехословацкой отдельной воздушно-десантной бригады, сформированной на территории СССР, в старом русском городе Ефремове Тульской области. Мне предстояло стать ее летописцем и воином, вместе с ней пройти с боями тысячи километров до словацкой земли, сродниться с ее замечательными людьми.

Я снимал первый день учений. Снимал первый бой в предгорьях Дукельского перевала. Приходилось не только снимать, но и стрелять, выносить из боя раненых. Сердце горело: недавно в Москве я узнал о гибели сына и брата...

Вторая Чехословацкая отдельная воздушно-десантная бригада дислоцировалась в Проскурове, когда ранним утром последнего дня августа 1944 года пришел призыв: «Скорей, скорей, на помощь словацкому восстанию!»



М. Глидер

Положение восставших было очень шатким из-за неоперативности главного командования повстанческой армии в лице генерала Виеста. Личный состав армии был оторван от народа, а реакционное высшее командование в угоду Бенешу не привлекало народ к борьбе с оккупантами.

По просьбе руководителей Коммунистической партии Чехословакии Клемента Готвальда и Зденека Фирлингера было дано указание о направлении на поддержку восстания Второй отдельной бригады.

Стали готовиться к походу.

На временном проскуровском аэродроме приземлился самолет и без всяких формальностей и расписок выгрузил несколько ящиков с наклейкой: «Проскуров. Вторая Чехословацкая бригада, кинооператору Глидеру». В ящиках были пленка, длиннофокусный объектив. На одной из коробок чья-то добрая рука написала: «Желаю счастья. Пусть эта пленка будет свидетельницей уничтожения фашизма и освобождения братской Чехословакии».

Остались позади разрушенные, израненные войной украинские города и села. Граница Польской республики встретила нас ясным солнечным днем.

...Бой за деревню Пельня начался на рассвете. Киноавтомат кадр за кадром фиксировал отважные действия солдат и офицеров. В начале боя кадры были сняты в основном со стороны наступающих, крупные планы — объективом 135 в полупрофиль. Но ни один объектив не в состоянии был передать силу и плотность огня. Первый рывок оказался слишком стремительным, наш огонь стал слабеть, сказался недостаток патронов и гранат, слишком неэкономно израсходованных в первые моменты наступления. Немцы заметили это, оправились от паники и открыли шквальный огонь. Наши бойцы в полном порядке отошли на исходные позиции.

На шоссе стояли полуторки. В кювете под тенью деревьев лежали раненые. С помощью шоферов мы погрузили их в машины. Когда проехали несколько километров и позади остался свист пуль и разрывы снарядов, я приказал шоферам остановиться, чтобы перевязать раненых. На бинты пошли их собственные рубашки. Таким образом нам удалось вывезти 80 человек. Заодно захватили и оставленное на шоссе орудие. Я тут же заснял оказание раненым первой помощи и отправку их в медсанбат. А наутро к нам явилась Лида Студничкова и от имени девушек-медсестер поблагодарила за помощь, оказанную раненым, и подарила киногруппе сумку с медикаментами за отлично сданные экзамены по оказанию первой медицинской помощи.

Бригада продвигалась вперед, истребляя живую силу и технику врага, одолевая долину за долиной, одну горную возвышенность за другой, возвращая народу братской Польши населенные пункты, отбитые у немцев. Взяты Пельня, Бески и другие селения. И вот однажды в синеве раннего утра стали смутно вырисовываться очертания далеких гор. Учащенно забились сердца: там, за этими горами, чехословацкая земля, родные и близкие люди, ожидающие своего освобождения. Красная Армия была еще далеко, но люди знали, верили, что она выполнит свою великую освободительную миссию.

Из Кращенкова стали на самолетах перебрасывать личный состав бригады на территорию Словакии. Группа, с которой летел я, одной из первых приземлилась на словацкой земле на временном аэродроме «Три дуба». На фронтах освобожденного района сложилась такая обстановка, что части бригады по мере прибытия немедленно вводились в бой.

Наша киногруппа, в состав которой кроме меня входили первый помощник Йозеф Виер, второй помощник Марко Сидор и шофер Штефан Кошик, следовала за авангардным подразделением бригады, фиксировала ее боевую поступь. Каждый съемочный день приносил чувство большого удовлетворения.

В проекционное окно камеры я видел, как люди, ограбленные, морально униженные немецкими фашистами и своей местной буржуазией, поднимаются на борьбу за освобождение своей родины; к сожалению, ограниченные запасы пленки не позволяли снимать все новое и интересное, увиденное на многострадальной земле Словакии. Учитывая предстоящие события и оторванность от студии, мы решили снимать на пленку только самые значительные события восстания, а все остальное, повседневное, снимать ФЭДом, чтобы сохранить для истории хотя бы фотодокументы.

Первые бои окончились благополучно для восставших. Но затем немцы двинули в наступление крупные силы, поддержанные танками и авиацией. Части второй бригады и партизаны вынуждены были отходить. В этих условиях тяжелый стационарный киноаппарат становился обузой, пришлось нам закопать его и снятый негатив в районе села Буковец и продолжать путь в горы налегке, с испытанным другом— портативной камерой и ограниченным количеством пленки.

Восставшие были вынуждены оставить центр освобожденного района Банску-Быстрицу. Среди населения началась нечеловеческая паника. Все дороги были забиты солдатами и беженцами, уходившими от немцев. Главное командование восставшего района, а также руководители буржуазных партий бросили армию и население на произвол судьбы. И только одна Коммунистическая партия Словакии оставалась с народом в эти страшные дни, принимала все возможные меры, чтобы вооруженный народ ушел в горы, а женщины, дети и старики нашли хотя бы временный приют в населенных пунктах в стороне от больших дорожных магистралей.

В первый день трудного горного марша по дорогам, которые жестоко бомбили немцы, ночью пришел предательский приказ генерал Виеста, которым армия объявлялась распущенной. Словацкое восстание переживало свои трагические дни. При первом испытании правые и левые буржуазные партии распались, как карточные домики. И только Коммунистическая партия продолжала оставаться с народом, стала во главе народной войны против немецко-фашистских захватчиков. Со всех сторон народ шел в горы. Шли бригады, роты, отряды, шли солдаты-одиночки из самораспустившихся подразделений, гражданские лица, способные носить оружие. Многие женщины следовали за мужьями.

На совещании на Прашевой под Кислой, которое проходило под руководством Словацкой коммунистической партии, начал работать штаб партизанского движения, командующим которого был назначен наш полковник А. Асмолов. Решено было считать недействительным приказ генерала Виеста о роспуске армии и прекращении борьбы с немецкими оккупантами. От имени партии и народа было объявлено, что словацкое восстание продолжается и будет доведено до победного конца. Наша бригада была сохранена как боевая единица, но, учитывая местные и географические условия, переходила на партизанские методы борьбы. Комиссаром Второй воздушно-десантной партизанской бригады был назначен я, как человек, уже имеющий опыт партизанской борьбы. Мне ничего не оставалось, как ответить: «Благодарю за честь и доверие!» — и тут же приступить к работе.

●

И целой книги не хватит, чтобы рассказать обо всех славных делах и операциях Второй отдельной партизанской бригады и ее деятельности, осуществлявшейся под руководством подпольной партийной организации окреса Брезна, во главе которой стояли два испытанных товарища — Йозеф Врабец и Людовит Бортель.

Уходя от немцев, нам пришлось решиться на беспримерный в зимних условиях переход через высокую гору Хабенец с ее вечными снегами. Поднимались в гору под обстрелом врага. Ветер валил с ног, снег слепил глаза. Люди скользили, падали, вновь поднимались и упрямо карабкались вверх под углом 45 градусов.

Я считал себя обязанным запечатлеть хотя бы на фото этот беспримерный поход, как бы это ни было трудно. Первые съемки показали, что шторный затвор при сильном морозе и сумасшедшем ветре стал замерзать. Чтобы возвратить камеру к жизни, пришлось вынуть ее из футляра и положить в карман, отогревая ее теплом собственного полузамерзшего тела. С большим трудом замерзшими руками я вытаскивал фотокамеру из кармана, прикладывал ее к обмороженному лицу, покрытому ледяной коркой, глазами, уставшими от ветра и льда, намерзшего на ресницах, смотрел и снимал.

Под вечер ветер стал еще злей, густой туман слепил глаза, дышать на хребте стало еще труднее, крепкие, здоровые люди с трудом передвигали ноги. Над колонной нависла белая смерть. Командование принимало все меры к тому, чтобы не было отстающих. Остановиться, присесть на минуту было верной смертью. Впереди колонны шел Асмолов; он и сам был на пределе, но шагу не сдавал, и к ночи вся колонна была в верховьях Любчанской долины, под защитой леса.

Основная колонна отделалась сравнительно небольшими потерями и сохранила оружие. Но в одной из групп, состоявшей из 103 человек, в долину добралось только 20, остальные погибли в горах. В этом походе мы понесли тяжелую утрату: депутат парла-

мента, член руководства Коммунистической партии Чехословакии Ян Шверма, обессилев, скончался от воспаления легких.

Остановились на руднике Лом. Внизу лежали селения Дольная и Горная Легота. Население включилось в борьбу с фашистскими захватчиками, оказывало партизанам щедрую разнообразную помощь. К штабу тянулись все новые группы солдат и добровольцев из деревень. В десяти деревнях возникли вооруженные дружины, в двадцати одном селе работали коммунистические подпольные организации и народные выборы.

Гитлеровское командование рассчитывало спрятаться за каменными словацкими горами от наступления Красной Армии и Чехословацкого корпуса генерала Людвика Свободы, но партизанское командование поломало их планы. Противник был вынужден отрывать воинские части с фронта и бросать их на борьбу с партизанами.

Немцы кричали, что партизаны разгромлены, но в то же время назначили за головы командира и комиссара бригады награду в полмиллиона крон. Был случай, когда немцы напали на штаб, оставшийся под небольшим прикрытием. Когда возникла перестрелка, гитлеровцы находились всего в 20—25 метрах от моей землянки. После этого случая пришлось нам уйти в лес.

А партизанское движение росло и ширилось. И его связь с населением становилась все более крепкой и надежной.

●

Наконец 1 февраля 1945 года Вторая отдельная бригада оказалась в районе операций Советской Армии. В это время бригада перешла из дальней разведки на близкую, а также вела диверсионные операции в близости от фронта. Был получен приказ генерала Людвика Свободы бригаде перейти через линию фронта. Командование Советской Армии и Чехословацкого корпуса увидело перед собой боеспособное, закаленное партизанское соединение. Генерал Свобода обнял командира бригады Прикрыла и меня и тепло поблагодарил нас.

На этом закончилась боевая миссия советского кинохроникера, человека сугубо штатской профессии, которого война заставила стать воином.

●

Я откопал свой старый киноаппарат, зарытый в горах вблизи села Буковец. К сожалению, заснятый материал оказался испорченным. А аппарат после ремонта вернулся к жизни: каждый год в годовщину Великой Октябрьской революции и весной, в праздник 1 Мая, он неизменно работает на Красной площади.

В Чехословакии у меня осталось много верных боевых друзей, ветеранов борьбы с фашизмом. Я горжусь тем, что рядом с советскими боевыми орденами ношу и ордена Чехословацкой Социалистической Республики. Горжусь присвоенным мне почетным званием гражданина городов ЧССР Банска-Быстрица, Дольная Легота и Простеев.

•

Н. ПРОЗОРОВСКИЙ, *кинооператор*

Последний год войны

Я фронтовой кинооператор. Мне не нужно никому приказывать, не нужно проверять людей. Я отвечаю только за самого себя, только за собственные поступки. Мне просто надо снимать все, что я посчитаю нужным, снимать, чтобы рассказать о войне.

Правда, я должен сам решать, что необходимо снять, что нужно показать для того, чтобы нарисовать на экране картину этого неповторимого подвига, этого невероятного, нечеловеческого труда, который называется Великой Отечественной войной и в котором еще вчера я принимал участие как строевой командир.

Наверное, надо снимать все, что возможно и интересно снять.

Но как потом использовать? Вот что главное.

Мне пришлось пробыть на самой передовой около двух лет. Теперь у меня в руках КС-50, а на поясе все тот же огромный четырнадцатизарядный трофейный браунинг, стреляющий патронами от немецкого автомата, верой и правдой служивший мне с тех пор, как я стал воевать.

Окончание. Начало см. в № 5.

Что бы я снял, если бы за прошедшие месяцы пребывания на фронте у меня в руках вместо карабина, «ТТ», «ППД» и гранат был бы этот КС-50?

Я смог бы снять, ничего не организовывая, пожалуй, вот эти сцены.

Осень 43-го. Лежу в ожидании нашей атаки или контратаки фрицев в окопчике, отрытом на склоне холма. Справа от меня шоссе, идущее в сторону противника, поднимается и уходит высоко в небо. За шоссе, в лощинке, в 60—70 метрах от меня, притаилась замаскированная «тридцатьчетверка». Экипаж возится около нее. Светает. Откуда-то доносится урчание тяжелых немецких танков. Ребята быстро залезают в танк и захлопывают люк. Башня поворачивается, и маленькая пушчонка задорно, стараясь казаться грозной, направляется в сторону противника. Урчание все ближе. И вот на вершину холма вылезает «пантера». Как динозавр, тихонько выползает она на гребень и осматривается, покачивая длиннющей пушкой. Не увидев ничего опасного, она дает на всякий случай два-три выстрела и замирает. Урчание все громче, и рядом с первой «пантерой» появляются еще две. Лежим — не дышим. Знаем, что эти «животные» плохо видят и неохотно сползают с шоссе. Вся надежда на то, что не заметят ни нас, ни «тридцатьчетверку». И вдруг происходит нечто непостижимое. Из маленькой пушечки «тридцатьчетверки» вырывается огонек, второй, и огромная «пантера» начинает как-то неестественно разворачиваться на одном месте. С катков ее сползает гусеница, и над корпусом вспыхивает облако пламени. Соседние «пантеры» открывают ураганный огонь из своих огромных пушек. Но они еще не нащупали замаскированную «тридцатьчетверку», и она ухитряется зажечь вторую «пантеру», прежде чем третья начинает в упор расстреливать героическую машину. И здесь я вижу, как одновременно вспыхивают третья «пантера» и наш маленький танк. Из нижнего люка вылезают два танкиста, вытаскивая раненых товарищей.

Весь экипаж «тридцатьчетверки» получил звания Героев Советского Союза, один из танкистов — посмертно. Все произошло за десять-пятнадцать минут, и я мог бы это снять, если бы вместо автомата у меня в руках была кинокамера.

Еще меньше времени заняла бы съемка следующего эпизода. Над нами на высоте тысячи метров идут три двухмоторных бомбардировщика противника. Откуда-то сверху, из-за облаков, на них сваливаются два маленьких тупоносых истребителя. На крутом пике, не открывая огня, они подлетают все ближе к медленно плывущим бронированным гигантам. Экипаж бомбардировщиков явно нервничает. Еще на далеком расстоянии из башен, расположенных под хвостами самолетов, стрелки открывают огонь трассирующими.

Не обращая внимания на огонь, малыши продолжают преследование. Ну стреляйте же наконец! Короткий стук пушек перекрывает треск пулеметов бомбардировщиков. Крыло одного из них начинает отгибаться, а над вторым возникает черный цветок дыма. В небе раскрываются парашюты. Как две злые осы, истребители взмывают вверх и бросаются за третьим самолетом, ищущим спасения почти у самой земли. Опять короткий стук пушек, и к раскрытым парашютам прибавляются еще два. Их уже больше десятка. Все они должны опуститься на нашей территории. Кажется, все, что может двигаться, бежать и ехать, устремляется в район приземления. А истребители, облетев вокруг и покачав крыльями, как будто убедившись, что все в порядке, уходят в облака. Весь эпизод занял три-пять минут. Это можно было бы снять буквально двумя-тремя кадрами, объективом 75 *мм*.

Я подбегаю к группе бойцов, окруживших нескольких пленных летчиков. По их лицам видно, как изменилось течение войны. Куда девались гонор и высокомерие. А ведь это отборные бандиты. Но не всем повезло. Два парашюта не успели раскрыться. Под ними разбившиеся летчики. Огромный, рыжий немолодой полковник в замшевом летном комбинезоне, под которым мы видим мундир, весь увешанный крестами, орденами и какими-то значками. Старый волк (ас еще первой империалистической войны), и рядом с ним молодой, почти мальчик, с первой пробивающейся растительностью на недоумевающем лице, в совершенно штатской фуфайке под простеньким брезентовым комбинезоном. Типичный тотальник. Не вернется этот волчонок в свое логово.

И, наконец, эпизод, имевший место совсем недавно, уже в Будапеште.

Утром выхожу из бункера. Светает. Ко мне подходит разведчик Никола Лященко и с таинственным видом говорит:

— Товарищ капитан! А в том доме фрицев до черта!

— Ты что, сбрендил?

— Ей-богу! Я видел, как ночью они туда забирались!

— Да ты с ума сошел! Там же наши стоят?!

— А фрицы, наверное, в бункере попрятались!

Что же предпринять? Выкатываем перед домом 45-*мм* пушчонку на прямую наводку. Говорю пленному переводчику:

— А ну-ка пойди, проверь, может быть, там действительно фрицы!

— Только прикажите не стрелять, пан капитан, а то свои подобьют!

— Ну ладно, ладно, мотай.

Переводчик бежит к дому и скрывается в одном из разбитых окон. Через несколько минут, совершенно озадаченный, он стремглав возвращается обратно.

— Их там богато! Но будут сдаваться только майору!

Вот так задача! Откуда я возьму майора? Их не так много в полку. И тут я вспоминаю о начальнике химической службы майоре Скрипкине.

Ну-ка, быстро его ко мне!

Появляется майор Скрипкин. На газетном листе прямо пальцем, смоченным в чернилах, он пишет: «Ich bin major!» И поднимает этот своеобразный плакат над головой. Через несколько минут из проема окна показывается длинный, тощий фриц в толстых очках, с поднятыми руками и строевым, гусиным шагом направляется к нам. За ним второй, третий, целая вереница, которой, кажется, нет конца. 102 фашиста вылезают из подвала и безо всякой команды строятся в две шеренги, замерев по стойке «смирно». Вот это да! Срочно вызываю разведчиков. Они окружают немцев. Ну, кажется, все в порядке.

— Майор Скрипкин! Принимай своих пленных! Веди в штаб дивизии. Сдашь там под расписку!

Как потом оказалось при проверке, среди пленных был большой генерал — Пфеффер Вальденбрух. Поэтому он и не хотел сдаваться офицеру по чину ниже, чем майор. Порядок прежде всего! Но вел себя этот генерал далеко не по-геройски. Он напялил на себя солдатскую шинель, кепи и, обхватив обеими руками полученную буханку хлеба, не спешил рассказывать о своих высоких чинах. Все-таки как-никак немецкий командующий Будапештской группой войск. Генерал-полковник. Если бы не любовь начальника политотдела подполковника Гальперина поговорить с пленными по душам, может быть, ему и удалось проскользнуть мимо нас незамеченным. Но кто-то из пленных рассказал полковнику, что среди них скрывается генерал со своим штабом. Так и обнаружили злополучного Пфеффера. Когда его спросили, как же он, генерал германской армии, мог надеть простую солдатскую шинель, он долго и не очень убедительно доказывал, что он не совсем генерал, что он генерал СС. Ну а как известно, жандармам все позволено.



Эти звери-«тигры» хороши дохлые

Вот эти сцены снял бы я, если бы со мной на фронте был КС-50! Снял бы! Но все это осталось лишь в памяти. А сейчас. Фронт стремительно продвигается вперед, и я должен добывать новый «материал», снимать и снимать, чтобы внести свою долю в документальный кинорассказ о нашей победе.

После кратковременного отдыха, когда я принимал и готовил аппаратуру, я вновь на фронте, в частях 53-й армии.

25 м а р т а. Снимаю переправу через реку Грон под артогнем.

То тут, то там вздымаются пенистые фонтаны от падающих снарядов. Но в кадр они попадают только на общем плане. Крупно не снимешь! Ведь неизвестно, куда упадет следующий.

Саперы, не обращая внимания на свистящие осколки, забивают последние гвозди.

Отличные крупные планы, но ведь осколков не видно и не слышно.

На правом берегу непроходимая толчея из техники, повозок и людей. Идет битва за местечко поближе к переправе. Комендант переправы тщетно пытается навести хоть какой-нибудь порядок. Где там! Наконец мост готов. Через него поползли, проходя, как сквозь масло, сначала танки, перед которыми расступается все и вся. А потом сплошной лавиной все, что может двигаться. Хоть и полный беспорядок, но... Вперед, на Запад! Мертвый фашист проплывает по Грону тоже на Запад.

31 марта. Обстрел переправы. Под огнем противника бойцы майора Поташникова форсировали реку Нитру и завязали бои на улицах старинного города Словакии Нитры. Атака завода.

Противник так драпал, боясь окружения, что не успел взорвать большой авиасборочный завод и оставил в цехах и на заводском аэродроме готовые самолеты и планеры.

Город горит. Горят тысячелетний костел, городской театр, здание почты. Дым стелется над городом. Неподалеку на вершине лесистого холма стоит старинный, но модернизированный замок XVI века. Высокие крепостные стены выглядят, как декорация.

9 апреля. Я бегу по улице Трнавы между горящими домами. В руках у меня КС-50, за мной бежит мой ассистент старший лейтенант Кирюшка Деревянко и стонет. «Товарищ капитан! Это все надо организовывать!! Ведь убьют, а ничего не снимем!»

«Ложись!» — кричу я ему, бросаясь на землю. Сейчас ударит сюда, подсказывает мне фронтовой опыт. Мой ассистент, недоверчиво глядя на меня, медленно опустился на землю рядом. И в этот момент с грохотом взметнулся вверх стоявший перед нами домик. Взлетели крыша, стены, люди, прятавшиеся за стенами. Дым и пыль оседали медленно. И через минуту казалось, ничего не произошло. Так же жарко грело солнце. Так же прижимались люди к стенам соседних домов, ища за ними защиты. А те, которые только что были живы (чего-то желали, кого-то любили), казались мертвыми уже давным-давно... и невозможно было поверить в то, что смерть пришла к ним всего несколько секунд назад. Только один, тяжело раненный, своею ярко-красной кровью напоминал о жизни. Да, все это нужно (хоть и больно) снимать.

Вообще надо сказать, что кинохроника военных лет вызывала у меня иногда разноречивые чувства.

Наряду с героически снятыми кадрами, профессиональный глаз всегда мог различить «организацию» кадра. Вот бойцы побежали мимо горящего дома не в том темпе, как бегают во время боя. Вот «убитый» свалился точно на том месте, где ему положено упасть по законам композиции кадра, вот взрывы слишком дымные — явно организованные саперами специально для съемки. И все-таки, пожалуй, прав ассистент, когда говорит, что частично съемки даже на фронте надо организовывать. Во-первых, надо организовать тему. Тогда ты начинаешь из огромного потока жизни, несущейся мимо тебя, отбирать нужное, работающее на тему. А может быть, надо и доснять кое-что для того, чтобы выразительнее стал факт. Конечно, не надо, по-моему, возить с собой замороженного фашиста, чтобы положить его на нужное место, как это делал один знакомый режиссер, снимавший, правда, не чистую хронику, а научно-популярные и учебные картины о войне.

13 апреля. Заболел ассистент. Температура сорок. Оставляю его в Галиче. Еду в 228 СД. В связи с непрерывным наступлением снимать очень трудно. Сильная по напряжению сцена: у пулеметного расчета во время контратаки заел «максим». Снимаю лихорадочную работу по устранению задержки. Уже вижу наступающих фашистов. Слава богу, пулемет заработал. Фашисты легли. Проверяю, осталась ли пленка в кассете, и вижу... что ассистент зарядил пленку на глянец. Вся работа пропала. Кино!

23 апреля. В 18-м корпусе снимаю маршала Р. Я. Малиновского на НП под городом Брно.

Мы много раз пытались снять нашего командующего, но это никак не удавалось. То у него не было времени, то он внезапно уезжал на другой участок фронта, то было уже темно. Однажды в помещение, где он проводил совещание, привезли даже осветительную аппаратуру, но, к великому огорчению операторов, он отказался сниматься, заявив, что его работа не в кабинете, за столом, а на поле боя, и если уж нужно снять, пусть операторы приезжают на НП. И вот подъезжаем к Брно. С высокого холма открывается вид на город, и бой виден, как на ладони. Здесь мы напоролись прямо на НП. Деваться командующему было некуда, и его сняли на фоне нашей действующей артиллерии, а в

глубине кадра дымил горящий город, где на улицах шел бой.

8 м а я. Полуофициально (не в форме приказа) из дивизии приходит сообщение: настроить радиоприемники на Москву и... ждать. Будет важное правительственное сообщение. Ждем целый день, и... ничего. Мы почти не стреляем, и фашисты не стреляют. Неужели конец войне?!

9 м а я. Ночью сильная артиллерийская дуэль. Оказывается, фашисты расстреливали запас снарядов. А на рассвете... такое можно увидеть раз в жизни, и, вероятно, не всем! Фронт поднялся и пошел! Вижу, как все живое, все, что может двигаться, поднялось и пошло — сначала сплошной лавиной, потом вдоль шоссейных и других дорог, идущих на Запад к Праге. Танки, повозки, пушки, люди, машины на ходу разбираются в какое-то подобие порядка. Все это радостно кричит, вопит, стреляет в воздух. Кто, когда, какой отдал приказ? Не знаю. Вскакиваем в свою машину, едем, с трудом вливаясь в общий поток.

По краям дороги сотни брошенных машин и военной техники. А потом идут пленные. Они бредут колоннами, группами, поодиночке. Всюду клочки грязной белой материи — флаги, флажки, обрывки. Отдельные группы расположились в стороне от дороги. Смотрят непонимающе, испуганно.

И вдруг вдоль шоссе начинают рваться тяжелые снаряды. Падают убитые. Загораются машины. Откуда? Паника. Пробка. Потом внезапно, как и начался, обстрел прекращается. Движение возобновляется. Через несколько километров видим три пушки на позиции. Это из них велся нелепый, бессмысленно-жестокий обстрел. Рядом лежит застрелившийся обер-лейтенант. Остальная прислуга бежала в ужасе от содеянного. Неужели возмездие не постигнет этих выродков?

Пленных становится все больше. Тысячи. Они стремятся попасть на территорию, занятую нашими союзниками. Их можно разделить на две группы: одни, кажется, что-то поняли, растерянные, бормочут: «Война капут! Гитлер капут!», «Alles kaput!» Но есть и те, которые ничего не поняли. Сытые, самоуверенные, злобные морды. Притаились до времени!

До Праги меньше ста километров. Ликующий и вопящий поток движется все быстрее. Перегоняя колонну, в небе на небольшой высоте проплывает звено «боингов», американских тяжелых бомбардировщиков Б-29.

Они обгоняют нас и, пролетев немного вперед, начинают медленно разворачиваться. Зачем? Мне это кажется подозрительным. Что-то заставило меня сказать: «А ну-ка, давайте свернем на минутку с дороги вон к тем деревьям!»

Едва мы успели перетащить машину через кювет и отъехать на 300—400 метров, на наших глазах от самолетов отделяется несколько бомб и среди колонны возникают фонтаны разрывов.

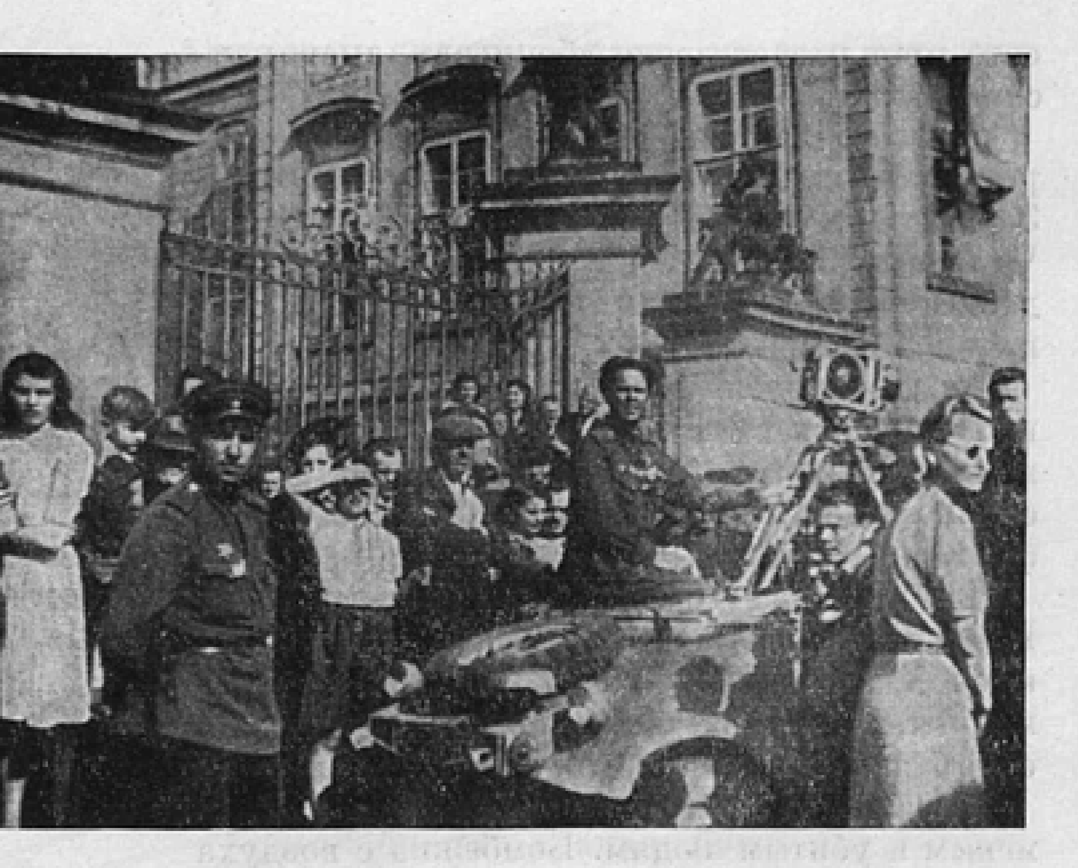
Нет, не может быть! Это нам показалось! Но горят зажженные машины. Люди бросаются врассыпную. Значит, это правда? Самолеты, тупо рыча, медленно растворяются в синем солнечном, праздничном небе.

Все бросаются к горящим машинам, к раненым и убитым людям. Бомбежка с воздуха людей, не имеющих средств защиты,— наиболее гнусное и преступное из всех зверств войны. Но сегодня! После окончания войны! Я слышал, что командование ВВС союзников принесло извинения за недоразумение, имевшее место 9 мая 1945 года, так как их летчики якобы приняли нашу колонну за колонну отступающих немцев, не допуская, что советские войска продвинулись на такое расстояние за столь короткий срок. Но ни разу за все время войны гибель людей не казалась мне нелепее и страшнее, как в это весеннее, солнечное утро, несмотря на то, что погибло всего несколько человек.

В 14. 00 въезжаем в Прагу. (С ужасом подумываю, что пленки не хватит.) Толстая монахиня в огромном белоснежном накрахмаленном чепце, зажмурившись, садит из автомата в воздух, а рядом стоит улыбающийся хозяин автомата, хозяин жизни, хозяин сегодняшнего и завтрашнего дня — уже немолодой советский солдат. Потрясающий типаж.

В 15. 00 мы уже в Пражском кремле — Градчанах. Народу столько, что невозможно пройти, а уж на машине не проехать и шага. Но советская форма служит пропуском. Когда люди видят, что в машине русские офицеры да еще с киноаппаратом, расступаются, приветствуя, улыбаясь и аплодируя.

Ждут приезда президента Бенеша и нового правительства Чехословакии. Телевиком с машины снимаю крупные планы и группы ликующих пражан. А внизу, в городе, особенно на окраинах, еще слышна сильная



Пражский град. 9 мая 1945 года. 14.00

автоматная стрельба. Изредка разрывы мин. Надо ехать снимать, ведь это последние выстрелы Отечественной войны. Снимаю, как выводят из подвала сдавшихся «последних фрицев». Снимаю, снимаю, снимаю. С ужасом думаю, что пленки уже нет. Осталось пять-семь метров в последней кассете.

●

Итак, война кончилась. Остаюсь снимать в Праге.

Один из первых сюжетов — страшная тюрьма Панкрац. «Модерная» махина из камня. В эти майские дни на внутренних стенах цветут вишневые и яблоневые деревья, подчеркивая неприступность и несокрушимость стен. Здесь среди тысяч антифашистов в камере № 267 был заключен Юлиус Фучик. Сохранилась койка, на которую его бросали, потерявшего сознание после пыток, на которой он приходил в себя и бессонными ночами обдумывал одно из самых выдающихся произведений века — книгу «Репортаж с петлей на шее»; стол, на котором он писал. Еще немногие знали в те дни о произведении, ставшем через несколько месяцев известным всему миру.

В здании народного суда снимают процесс прокурора Блаштовички, подписавшего сотни смертных приговоров.

На столе перед судьями горят свечи, стоит крест и лежит Евангелие, на котором палач клянется говорить «правду и только правду». Но ложь начинается с первых же его слов. Юрист и крючкотвор свою защиту строит на том, что он немец и, осуждая чехов на смерть и каторгу, выполнял свой долг перед родиной и ее вождями. Немец, родившийся в Праге (мать — чешка), окончил чешскую школу. Он отрицает свое участие в целом ряде дел, но документы говорят другое. И особенно изобличают его выступления свидетелей — узников концлагерей, чудом оставшихся в живых. Бесконечной вереницей проходят они перед палачом — мужчины и женщины, молодые (похожие на глубоких стариков) и старики (похожие на привидения). Почти все женщины-свидетельницы одеты в платья с короткими рукавами. Это было модно в то время. На руках видна татуировка — ее носили, как ордена. Этими знаками палачи метили свои жертвы. Разряд. Корпус. Личный номер. Чтобы сама смерть не укрыла заключенного. Со мной работала молоденькая переводчица — чешская еврейка Машенька. Они вдвоем с сестрой остались живы из семьи в одиннадцать человек. Остальные погибли в концентраке. Задыхаясь от слез, Машенька переводила мне, что говорили свидетели, и подтверждала сказанное: «И у нас так же, и у нас так же!» Одна удивительно красивая молодая женщина говорит долго и спокойно. Но каждое ее слово заставляет обвиняемого ежиться, как под пыткой. Наконец, не выдержав, с безумными глаза-

Дотопал от Москвы до Праги...



ми, с пеной у рта, он орет какие-то отдельные фразы, как бы пытаясь отбиться от потока обвинений. И она, глядя на него огромными черными глазами, каждый раз, как приговор, бросает: «Но то е вшецко правда!»

Приговор обвиняемому выносят в тюрьме, в зале, где фашисты чинили свое «правосудие».

Дубовая кафедра и пять кресел — для судьи и заседателей. Над ними на стене огромный лепной орел раскинул крылья и держит в когтях свастику. В глубине от стены к стене в несколько рядов рельсы с десятками крючьев на подвижных тележках. Здесь при немцах приводились в исполнение групповые казни через повешение. У стены простые, некрашеные табуретки. Рядом мрачная комната, пол и стены которой выложены кафелем. У одной из стен навалены гробы. Посередине комнаты — гильотина. В углу — водопроводный кран с резиновым шлангом, щетки и швабры, чтобы смывать кровь с пола, со стен, с гильотины. Во всем должен быть порядок и чистота! На стенах, рядом с траурными венками, как знамена, висят залитые кровью женские и мужские рубашки казненных.

В этом мрачном месте старый судья, рабочий, с рук которого невозможно отмыть въевшиеся следы масла и металла, произносит смертный приговор. Он обращается к преступнику со словами: «Правда победит! И здесь, где ты отправил на тот свет сотни лучших людей Чехословакии, где разбойничали фашисты, тебе первому из них пришлось услышать свой собственный смертный приговор. Правда победила!»

В те дни изменялся состав обитателей Панкраца. Камеры все больше заполнялись фашистскими вождями, генералами и чиновниками, не успевшими удрать на территорию, занятую нашими союзниками по войне. Народ разыскивал их и разоблачал, требуя справедливого возмездия.

Многие из них получили здесь временный приют перед тем, как отправиться на Нюрнбергский процесс.

Огромный верзила вытягивается у входа в камеру по стойке «смирно». Черные, с сильной проседью волосы. Белая грязная рубаха, расстегнутая до пояса, открывает заросль седой шерсти на груди. Солдатские брюки заправлены в высокие, до половины икры ботинки на шнуровке. Карл Герман Франк, бывший обергруппенфюрер СС, бывший статс-секретарь рейхспротектората, бывший министр. Подобострастная. тревожная улыбка. Настороженный взгляд мрачных глаз. Говорят, что один из них был стеклянным.

Про Франка рассказывают, что однажды, вызвав на допрос арестованного коммуниста, он заявил: «Если угадаешь, какой глаз у меня искусственный — отпущу на волю!» И арестованный, не колеблясь, сказал: «Правый!» «Как ты угадал?» — спросил палач. «В стеклянном глазу больше жизни и человечности, чем в вашем собственном!» — бесстрашно ответил арестованный. Выпустил ли его Франк? Вряд ли!

Сопровождавший меня чешский офицер позволяет снимать. Но в камере темно. Решаем снять арестованного во дворе, тем более что наступило время прогулки. Франк натягивает длинный, до пят, кожаный зеленый плащ, солдатское кепи, на него надевают наручники, и, немного прихрамывая, сгорбившись, он идет за конвоиром по гулким коридорам в тюремный двор. Сколько раз его проход по этим коридорам приносил с собой мучения и смерть десяткам, сотням людей? И, кажется, каждый шаг отзывается стонами и воплями погибших.

Во дворе тюрьмы сразу вспоминается картина Ван-Гога «Прогулка заключенных». По кругу маршируют генерал Гайда — враг, знакомый нам еще со времен гражданской войны, бывший председатель фашистской партии Чехословакии Беран Рудольф — начальник транспорта в одном из самых страшных концентрационных лагерей Чехословакии — Флоссенбурге и Куба Франтишек — начальник караула Пражского гестапо.

Франк не присоединяется к ним. Он гуляет отдельно, шагая вперед и назад, как лев в клетке, и кажется, что тысячи казненных им людей смотрят на эту прогулку из каждого окна тюрьмы, посылая проклятия и требуя справедливого возмездия. Карл Герман Франк, так же как и многие другие, был казнен по приговору Нюрнбергского суда.

Но далеко не все преступники понесли заслуженное наказание. И сегодня, когда чиновники ФРГ предлагают «все забыть и простить», особенно значительными становятся слова Юлиуса Фучика: «Люди... будьте бдительны!»

Сулико ЖГЕНТИ, *сценарист*

О старом солдате

Образ одного старого солдата — самое для меня дорогое из военных воспоминаний. Судьба свела меня с ним, когда я уже кое-что повидал и считал себя опытным бойцом. Во всяком случае, участвуя в уличных боях за Новороссийск, предшествовавших этой встрече, я уже чувствовал себя так, будто всю жизнь только и делал, что бегал с автоматом от одной развалины к другой и бил по цели... Поэтому я меньше других нуждался в поддержке старого солдата, на которую он был так щедр душой.

С другой стороны — еще не сравнялось и года с той поры, когда все для меня было внове, и я то и дело попадал впросак. Способность действовать невпопад уже была изжита, но не забыта. Поэтому я вполне мог оценить, как дорога отеческая заботливость нашего старшего друга, его внимание к «зеленым» юнцам, таким же иной раз беспомощным, каким недавно был и я. Что именно значит юношеская растерянность во фронтовых условиях, могу объяснить, обратясь к собственному примеру.

Я начал воевать зимой сорок третьего года в районе Донбасса. Наша часть была введена в бой на шестой день по прибытии на фронт. Все мы окончили трехмесячный курс пехотного училища и считали бы себя обиженными, если бы кто-нибудь подумал, что мы не готовы к бою. Да и что, казалось, тут непонятного? Только не трусь.

Однако даже в самом, казалось, простом случае все было не так-то просто. Скажем, приказано рыть индивидуальные окопы в полный рост — укрытие от авиации противника. Копать было трудно. Я не заметил, как сморился, присел и крепко-накрепко уснул. Мне виделся летний день, пасека, я слышал жужжание пчел. Но эти пчелы вылетали из ружей противника! Когда начался обстрел? Что нужно делать? Мне помнилось, что стрелять надо по команде. Была ли она дана? Очевидно, я проспал ее! А если нет? Как теперь быть? Ходов сообщения между окопчиками нет. Кричу, вызываю ближайшего соседа. Он не слышит. Бросаю ему в окоп камень, он пугается: решает (как я после узнал), что к нему влетел осколок мины... тоже был вояка вроде меня.

Довольно долго я выяснял тогда обстановку, добивался позволения открыть огонь. Когда меня обругали и дозволили — затвор винтовки заело после первого же выстрела. Я дубасил по нему лопатой, чего только не изобретал — ничего не помогало. И вот, углядев, что пули пролетают большей частью выше человеческого роста, я начал бегать по укрытиям — искать помощи. Таким образом, в первом бою у меня оказалось столько непредвиденных хлопот, что даже испугаться было некогда.

Странности военного случая настолько велики, что, не испытав страха под пулями врага, я ощутил невероятный ужас, находясь среди своих. Дело было, когда мы отступили к лесу. И в этом лесу я как-то заплутался, потерял свою часть. Сначала искал спокойно, но вдруг мне пришла на ум мысль, что меня могут счесть дезертиром. Как я оправдаюсь? Что меня теперь ждет? — с нарастающим ужасом спрашивал я себя. Страх вырос настолько, что я уже видел себя перед трибуналом или военно-полевым судом. Единственное, что было неясно,— приговор: штрафной батальон или сразу расстрел? Нет, словами не высказать, что я пережил, пока нашел своих.

Когда я после рассказал об этом случае командиру, он снисходительно заметил: «Это ты книг начитался. А что такое дезертир не запомнил, и не дай тебе бог узнать».

Что касается книжных представлений, то они в самом деле давали о себе знать. Жило, например, у меня представление о том, какая большая беда — нехватка патронов. И во всех книгах, какие я читал, всегда героям их не хватало. Поэтому в канун нового боя я не понадеялся на коробку, выданную старшиной (там было 250 штук), а стянул у него несколько. В запас.

Обеспечив себя лишней тяжестью, замучившей на перебежках, я еще был доволен — считал, что проявил предусмотрительность... Так я вел себя в здравом уме и твердой памяти. Когда же получил ранение — вообще направился вместо своего тыла прямо в сторону немцев. Еле успели воротить, показать правильное направление. Но и тогда я побрел по минному полю — как только остался жив?

Все удивлялись.

Таких «зеленых» солдатиков было немало во всех частях. И вот, уже глядя со стороны, я видел, какое огромное значение для них имело появление нового у нас человека — старого, доброго, работящего солдата. Дело не в том, что он охотно помогал всем, чем мог: и орудовать лопатой, и тяжелую выкладку пронести, и, если шел с группой в разведку, самому «языка» притащить (а был случай — и двоих сразу). Он и учил всему, что знал сам. Но дело не в его опыте и помощи. Опыт на войне наживается быстро: юнцы вечно «зелеными» не оставались... Нет, присутствие этого человека было значительно и важно чем-то гораздо более высоким и большим, чем утилитарная польза. Деятельный, трудолюбивый, видно, всю жизнь и минуты не просидевший без дела, он тяготился отдыхом. Работа для него была естественным состоянием, необходимостью — как дыхание. Помню, в селении Кабардинка, под Геленджиком, куда нас отвели на отдых после освобождения Новороссийска, мы вовсю отсыпались после круглосуточных боев. Кабардинка была очень красивым местом. Но мы этого даже не видели. Нам было не до того. А у старого солдата нисколько не пропало желание видеть красоту и, мало того, творить ее: он взялся ремонтировать понравившуюся ему дачу. Раздобыл где-то нужные материалы. Починил рамы, поставил крючки — чтобы ветром не трепало, покрасил голубой масляной краской веранду. Перед уходом он заботливо спрятал остаток краски в подвал, с надеждой, что она пригодится тому, кто докончит ремонт.

С Кабардинского перевала мы увидели, как два «хейнкеля» зашли над селом — видно, искали нас. Дело запахло бомбежкой. Молодежь поспешно отвлекла старика каким-то разговором; его увели вперед, откуда селения не было видно. Старались не зря. Нарядная дача действительно взлетела на воздух, но старик этого не увидел и никогда не узнал. Да, он любил молодежь, но и молодежь любила его.

Бывало, после утомительного перехода прикажут рыть блиндажи. Мы валимся от усталости. А он работает и напевает. Он пел вовсе не в назидание и не для того, чтобы поднять в нас бодрость духа. Пожалуй, он и сам не замечал того, что поет, а тем более не знал — зачем. Но для нас его тихая песенка была дороже воды в жаркий день.



Апрель 1944 года. Госпиталь в Сочи. К Сулико Жгенти (в центре), который получил ранения в грудь и шею, приехали родители

...А жаркие дни мы видали, хотя стояла осень. Это была та осень, когда Красная Армия начала бои за освобождение Крыма. Наш десантный отряд морской пехоты погрузили на мотоботы и ночью стали подвозить к селению Камыш-Бурун. В трехстах метрах от берега немцы открыли огонь. Боты тонули. Мы — в воду, вплавь к берегу, под огнем. И все же Камыш-Бурун взяли, только дальше продвинуться не смогли. Восемь дней мы вели там бой в окружении противника, как на Малой земле. Катера, посылаемые нам в подмогу с продовольствием и боеприпасами, до нас не добирались. Только и слышно было, как рвутся в море патроны, — вот когда пригодился бы запас!.. В этих боях мы были ранены оба — и старый солдат и я. Но оба, к счастью, нетяжело.

Вернувшись в строй, мы провоевали вместе еще до января 1944 года. Много было пройдено дорог, отстреляно патронов, взорвано гранат... Нас разлучило мое последнее и самое тяжелое ранение.

Это было там же, в Крыму, только севернее Керчи. После разведки боем в некотором отдалении от наших позиций я двое суток пролежал в овраге; то и дело терял сознание. Раненный одновременно со мной лейтенант, с которым мы переговаривались, уже не отвечал. Шевелиться я не мог, и каменистый обрыв едва не стал моим последним пристанищем.

...Надо же было сложиться так, что, когда за нами пришли, он, наш старый солдат, был первым, кого я увидел. Это было хорошим предзнаменованием.

К самолету он нес меня на руках, и его сильные, осторожные объятия сообщили мне первый запас бодрости.

Больше я его никогда не видел... и мне не удалось ничего узнать о нем.

Чем был так для всех нас дорог этот человек? Добрым словом? Сильными руками? Тихой песней? Любовью к жизни, труду, молодости?

Я не могу коротко ответить на этот вопрос. Я постарался сделать это сценарием фильма «Отец солдата». Не знаю, как удалась задача, но независимо от этого мне хотелось бы еще раз отдать должное памяти этого человека. Я свято храню ее двадцать лет, как, несомненно, и все другие наши солдаты — бойцы отряда майора Григорьева 73-й морской бригады. Они узнают нашего Махарашвили в образе героя фильма.

Пусть же те, кто познакомится с ним только в фильме, поверят, что история «Отца солдата» — истинная правда. Ничто в киноповести не преувеличено. Рассказ о нем был исполнением воинского долга товарища по оружию, оставшегося перед этим человеком в вечном долгу.

Герман КРЕМЛЕВ, *кинокритик*

Война... Как о ней писать?

Воспоминания о войне... Их, вероятно, надо писать языком боевых донесений и оперсводок — без литературных прикрас, сухо и точно, выпукло и категорически...

Но пережитое в войну порой требует и прямо-таки приказывает говорить о нем без опаски, что кто-то прервет тебя цитатой из Тургенева: друг, мол, Аркадий, не говори красиво!.. Да и впрямь, почему бы тому, что в жизни величественно и необычно, не выглядеть и в мемуарах величественным и необычным? Потребно ли здесь снижать «высокий штиль»? Ведь иногда и в самом деле хочется, как признавался когда-то прославленный ныне писатель и литературовед,— хочется писать так, будто еще не было русской литературы! Сесть, например, и запросто написать:

«Чуден Днепр при тихой погоде»...

●

Попробую писать, как напишется...

Первые оперсводки! «Авиация противника бомбит такие-то и такие-то наши города...» Пока еще далекие от линии фронта.

— По-че-му?! — возмущается Пятигорский, рослый и статный инженер-электрик, обаятельный парень, по прихоти друзей носивший красивое женское имя Ирма... — Почему он туда долетел? Как его пропустили? Чего смотрели?..

Нельзя сказать, чтобы он был наивно-неграмотным в военном отношении — еще студентом Ирма прошел высшую допризывную подготовку, получил «кубари» в петлицы. Не раз ему приходилось напяливать армейские сапоги и шинель, чтобы являться на повторные лагерные сборы. Но он слишком буквально, некритично и догматически воспринял нашу официозную военно-пропагандистскую доктрину того времени, наш ходовой агитационный лозунг: «Воевать только на территории противника!..»

Так и не уяснив, почему же теперь мы не придерживаемся этого горделивого правила, Пятигорский уехал на фронт, линия которого все больше и больше врезалась вглубь нашей территории... И вскоре мы услышали об Ирме по радио, прочитали во всех газетах — его фамилия упоминалась в нашем правительственном заявлении-протесте, в списке политработников и командиров-коммунистов, зверски замученных оккупантами.

Проклятые вопросы, над разгадкой которых тщетно билась мысль Пятигорского, терзали в ту пору миллионы наших людей, в чье сознание мы сами еще вчера старательно вводили не только микробы самоуспокоенности, но и фильтрующиеся вирусы военного зазнайства. И вот ведь какая странность, какое недиалектическое противоречие: по сути-то, мы занимались извечным «шапкозакидательством», но ревностно призывали: «Держать народ в состоянии мобилизационной готовности». С одной стороны,

мы утверждали, что существует вполне реальная военная опасность. А с другой — добавляли, что опасность эта нисколечки не опасна.

В том, что такие важные понятия столь легкомысленно перепутались, значительную долю вины несет на себе и наша предвоенная кинематография. Правда, она продолжала выпускать один шедевр за другим, но одновременно начиная чуть ли не с 1937 года с экрана нарастающе звучит странная, тревожно-успокоительная помесь призывного горна и победных фанфар. Мало кто помнит теперь эти многочисленные экранные отклики на события, которые готовились подспудно, которые назревали, но еще не свершились. А ведь список таких картин 1937—1940 годов велик. Создатели их многочисленны и разнообразны по творческому профилю и по степени мастерства. А эти их произведения безлики, удручающе схожи одно с другим. И ни один самый «утопический» сюжет не предугадал того, что вскоре свершилось. Фильмы, призванные говорить о возможном страшном дне, сразу же, как только он настал, сами оказались днем вчерашним — наивным, простеньким, блеклым, выцветшим и нисколько, даже отдаленно, не похожим на апокалипсические ужасы, которые обрушились тогда на мир.

К этим фильмам-скороспелкам «специального назначения» мы, как люди хорошего воспитания, можем сегодня отнестись в меру уважительно и даже с юбилейным почтением. Однако намотаем на ус их судьбу: она не только злосчастна, но и назидательна...

●

«Ужасы войны»... Такое определение родилось у поэта давным-давно, но история делает, кажется, все возможное, чтобы оно не устаревало.

Вдосталь выпали эти ужасы нашему старшему поколению. А люди помоложе знают о них лишь по чьим-то воспоминаниям, по свидетельствам чужой памяти. И не знают молодые, что порой не так страшны сами ужасы, сколько привыкание к ним.

Вспоминаю один случай 44-го года.

Мы наступали. Наш узел связи перебрасывался на новое положение. Утром, когда он задействовал, туда же подтянулся весь штаб. Не виделись мы сутки, а новости печальные есть: машина с бодистами, затеяв обогнать всю колонну, свернула с разминированного шоссе, пошла было по обочине и подорвалась на мине, да так, что в живых — ни одного!

Идут расспросы, в который раз перебираем подробности. И вот очередь дошла до грустившей морзистки Тони, и она говорит, мило улыбаясь:

— А этот их старшина-задавала с борта свесился, колотит в кабину к водителю: «Обжимай, — кричит,— обжимай их! Дай им жизни!..» Тот и обжал, здравия желаю!.. Вот комики, честное слово!

И все заулыбались, согласившись, что погибшие, конечно,— комики.

...Неужели ж так и шла беседа? Да что они все — спятили? До такой степени огрубели? Зачерствели? А Тоня-то, Тонечка! Из всех — самая конфузливая! Такая хрупкая, такая изящная. Мы, бывало, стихами ее встречали:

Выходила тоненькая-тоненькая,
Тоней называлась потому...

Нет, нет и нет! Не буду возводить напраслину на друзей-фронтовиков.

Вот эдак, сразу же, рывком рубильника отключая себя от трагедийного (повсеместного в ту пору), смеялись мы неспроста. Не от душевной грубости.

Мы вводили в страдания режим экономии.

Трудно человеку, которому не досталось ни капли из той горькой чаши,— трудно ему представить, понять, почувствовать, как измочаливает, как притупляет нервы, если заканчивать каждые сутки, каждый дневной эпизод фразой, благодарящей судьбу: «Уцелел. На этот раз уцелел»...

Фраза в кавычках — не моя. Я нашел ее в корреспонденциях Хемингуэя из сражающейся Испании. А его соотечественник—военный журналист Пайл — хорошо говорил, что никто не выдержал бы долго на фронте, если бы там каждую минуту не возникало чего-то, над чем можно посмеяться...

Кто не был на войне, тот думает, что она — это кровь, слезы, увечья, боль, это страдания, нескончаемые кошмары, это страх, истерия, сумашествие, это мучения, мучения и мучения.

Правда ли это?

Да. На войне — и кровь, и боль, и кошмары. Все так. Но, кроме того, это шутка, улыбка, крепкая острота. Это мистификация и меткое словцо, шутейный розыгрыш и забористый анекдот. Это рифмы-ловушки, присоленные припевки, куплеты для некурящих. Это усмешка, хохот, издевка...

И если б всего этого не было — люди не выдержали бы и недели на фронте!!!

●

Существенно облегчали фронтовики тяготы ратного труда юмором.

Говоря не метафорически, а совершенно прозаично, по-деловому, юмор был одним из видов нашего довольствия наряду с вещевым, кормовым и т. п. На него только что ведомости не составляли... И ведь жив он до сих пор! Вот соберутся два-три былых фронтовика — попробуй расскажи два-три веселых случая из пережитого и подзадорь: «А помнишь, мол?..» То-то посыпятся воспоминания!..

После войны в «Огоньке» мы как-то ввели такую рубрику: «А помнишь?..» Кое-что опубликовали, но на полдороге бросили. А жаль...



Герман Кремлев (стоит слева) в освобожденной Вене

Не припомнить ли свои записи и заметки тех, кто поддержал нашу затею? Вот некоторые шутки, остроты, пословицы, поговорки, каламбуры, анекдоты, рожденные в годы войны..

— Ну и спички нам выдали! Чиркнешь, она шипит-шипит и только потом загорается. Прозвали мы их: «Спички замедленного действия».

— Стой, кто идет?
— Свой.
— Пропуск!
— Да свой же!
— Что значит «свой»? Скажи «Мушка», тогда пропущу!..

Высмеивая наши шаблоны, утверждают даже, будто противник из окопов кричит: «Рус! Опять сегодня «Мушка»?

— Будет исполнена популярная фронтовая песня:

Слети к нам, тихий вечер,
На минные поля...

В минуты затишья пишут длинные-предлинные письма домой и почему-то называют их «Конспекты на родину».

— Сегодня у нас лекция: «Что такое Военторг и как с ним бороться»...

Очень быстро приживается интендантский лексикон. Можно, например, услышать: «Видик-то у тебя довольно-таки БУ»... «БУ» — это в переводе на обычный язык означает: «бывший в употреблении», поношенный.

Офицера, который брил голову, прозвали «Командир дивизии СС Лысая голова»...

Не любят фронтовики так называемых оперативных пауз, периодов вынужденного бездействия. В такую пору воскресают иронические присказки:
— В обороне главное — харч!
— Солдат лежит, а служба идет...

Вбегает Мото-Пех-Посыльный — МПП — с пакетом, измученный, затырканный, и с разбегу бормочет: «Товарищ капитан, не вы будете майор Крылов?»

В резервном полку недовольны питанием, ворчат:
— Опять картошка по-пластунски?

— Ну, этот прославленный фашистский полководец генерал Гудериан — мой старый знакомец! — смеется полковник М.— Я в сорок первом шел в авангарде его армии...

И правда, товарищ М., тогда еще старший лейтенант, своим батальоном прикрывал нашу колонну, отходящую на Тулу.

Машинистка пародирует воинские обращения:
— Товарищи от капитана и выше! Закрывайте за собой дверь!..

Приехала военторговская автолавка, продает... мундштуки.
— Всем дают? — спрашиваем.
— Нет. От рядового и выше.

У фрицев новинка: шестиствольный мимомет...

Немецкий двухфюзеляжный самолет «фокке-вульф» у нас называли презрительно: «фока», «гитара», «рама», «костыль». Когда его уродливый силуэт появлялся над расположением наших частей, это означало, что сейчас начнется артобстрел, а «фока» будет корректировать огонь. Зенитчики активизировались, а все прочие уходили в укрытия, меньше становилось суетни. Вот почему «фоку» называли также «старшиной фронта». Не думайте, будто это название звучало уважительно: требовательных старшин как-никак недолюбливали.

У саперов была в ходу поговорка: «щель оправдывает средства».

Курили какую-то ужасную гадость, мешанину из махорочной пыли и «обыкновенных» щепок. Официально, то есть на печатных пакетах, это неизвестно почему называлось: «Филичевый табак». Отсюда пошло ругательство: «Филичевый ты человек!..»

А само такое курево получало разные названия: «Табак осколочного действия»... «Махорка Гадючьи жилки»... «Табак-дергун — смерть немецким оккупантам»...

Создал бог небо и землю, а черт — передний край.

— Вы замужем или холостая?
— Нет, я эвакуированная.

— Гляди! — кричат деревенские ребятишки.— Офицеры карту смотрят, сейчас у нас дорогу будут спрашивать...

Наступила передышка. Обе стороны зарылись в землю. По ночам, опасаясь наших активных действий, фрицы непрерывно освещали передний край ракетами и порой кричали:
— Рус, плати деньги за мой свет!

Перевалили через границу Германии, познакомились с бюргерским бытом. Когда часть выводили на пополнение, спали мы на традиционных немецких пуховиках. Быстро распространилась поговорка: «Эх, перина, мать солдатская!..»

По третьей линии окопов передали по цепочке приказание:
— Всех старшин — к комполка, за получением ОВ!..
Не подумайте, будто это означало, что мы в нарушение всяких конвенций и деклараций готовились применить газы. Нет-нет. На армейском жаргоне «ОВ» означало: «Очередная взбучка».

Еще поговорка: «при бомбежке не протягивай ножки!»

Было такое время — зачастили нас пшенной кашей кормить. И как только мы ее не называли! «Блондинка»... «Наша марка»... «Перманент»... «Незабудка»... «Русая головка»... «Мелкокалиберная»..

Про человека вспыльчивого летчики говорили: «Он с полоборота заводится».

Шуточное название лекции: «Сон в обороне и его охранение».

«Звукоподражатели» демонстрировали воздушный налет:
— «Везу-у-у, везу-у-у, везу-у-у,— урчит бомбардировщик.
— Кому, кому, кому, кому? — тявкают зенитки.
— Ввввам!.. Ввввам-вввам!.. Вввам! — сбрасывает бомбовый груз налетчик и вдруг подбитый падает и истошно визжит: — Вииииииз!!!

— Ну, какую споем?
— Обозно-вещевую! — и затягивают частушки про верную шинель.

— У фрицев-то дела швах: силы истощаются — пополнение не поступает. Объявили хватальную мобилизацию!.. (так у нас переиначили название последней фашистской новинки: «тотальная мобилизация»).

— Вот и дошел я от Клина до Берлина!

●

Прежде чем рассказать один случай, связанный с кинематографом, надо напомнить молодым кинозрителям, что в годы войны еще не существовало родового понятия «широкий экран». Точнее говоря, если такое словосочетание и употребляли, то имели в виду не теперешнее его значение, то есть не формат кадра, а тираж ленты. «Пошла на широкий экран»,— так говорили про картину, которая пользуется успехом у публики. Что же касается соотношения длины кадра и его высоты, то оно оставалось неизменным, единым, как и формат экрана,— всюду! — и на сеансе крохотной школьной передвижки, и в первоклассных столичных кинотеатрах, и даже в уникальном «Гиганте» (предвоенный Зеленый театр Москвы), про который М. Водопьянов сказал с восхищением: «Это же не экран, а посадочная площадка!..»

...Итак, о фронтовом кино. Когда в 44-м мы вышли на Днестр и перед новым рывком вперед надо было подтянуть армейские тылы, наступила очередная оперативная пауза. А фронтовой быт к тому времени настолько стабилизировался, что наши штабные политработники решили воспользоваться паузой и оборудовать кинотеатр, да не какой-нибудь заурядный, а «Гигант»! Он и впрямь получился в чем-то схожим с памятным мне московским кинотеатром, хотя кое в чем существенно от него отличался. Экраном служила глухая глинобитная стена громадного сарая. Зрители садились лицом к противнику, значит, он освещенного экрана не обнаруживал. Особой гордостью устроителей кинотеатра были... щели ПВО. Это вот что такое. Стулья и скамьи в «зале» отсутствовали. Зрители садились прямо «на

грунт», а ноги опускали в неглубокие траншейки. Предполагалось, что при очередном налете авиации противника сеанс временно прекращался, зрители укрывались в этих щелях, а когда опасность миновала, вылезали обратно и досматривали картину.

Что касается авиации противника, то она оправдывала расчеты устроителей театра и действительно время от времени появлялась над нашей киноаудиторией. Не специальным рейсом, а, так сказать, мимоходом. По пути. При случае. А вот мы, зрители, вопреки предположениям заботливой киноадминистрации, легкомысленно отказывались заползать в щели. Мы оставались «на исходных рубежах» и смиренно ожидали возобновления прерванного сеанса. При условии, конечно, если фильм попадался интересный.

Стабилизация фронтового быта проявлялась и в том, что к нам чаще стали попадать новинки кинопроката. Одной из них и был «Кутузов», появившийся у нас месяца через четыре после своей московской премьеры. Мы всматривались в пышное великолепие батальных панорам не только с живым зрительским любопытством, но и с профессионально-военным пристрастием. Панорамы были отчетливо ясные и инструктивно-назидательные, словно таблицы соотношения сил и средств, вычерчиваемые нами, оперативными офицерами. Бородинский бой выглядел внушительно, студийные пиротехники, укутывая поле дымами, трудились добросовестно, участники массовок действовали по всем правилам историко-тактической и сценарной диспозиции.

И вдруг... Пусть создатели «Кутузова» не беспокоятся: это «вдруг» от них нисколько не зависело. Дело и не в каких-либо актерских просчетах Кутузова — А. Дикого и Наполеона — С. Межинского. Не в том, что какие-либо иные исполнители оказались мельче исторических аналогий. Дело даже не в авторских белых нитках, назойливо-назидательных. И не в том, что эта торопливо сделанная картина, методично льющая воду на мельницу «культа», может быть, в тревожном 41-м и имела бы некую цену своими аналогиями, а теперь, накануне нашей Победы, она уже до выхода на экран во многом морально амортизировалась...

Словом, к тому, что произошло далее на сеансе, сам кинематограф совершенно непричастен. Но наш экран, только что впечатлявший крупнотой киноизображения, вдруг сразу съежился, будто проколотый воздушный шарик, и отодвинулся куда-то далеко-далеко. И над ним — неприметным, малюсеньким — развернулся торжественным пологом-занавесом бархат южного неба. Безмерная широта! Бездонная глубина! А по небу заблистали гнутые молнии, распустились кудрявые соцветия огней...

Почувствовав, как внезапно у нас под ногами проваливается почва историко-реалистического фильма (то есть, говоря не возвышенно-искусствоведческим, а грубым, но точным языком топографов и агрономов, почва Бородинского поля), все мы, кинозрители, на какую-то долю секунды оторопели.

Да что это такое? Какая там перед нами развернулась теперь фантасмагория? Голливудский супербоевик? Бенефисный галаспектакль пиротехники? Космические катаклизмы?

Нет. Опытный глаз наш быстро пришел в себя и довольно прозаично определил: это налет. Очередной и вполне заурядный огневой налет чем-то потревоженного противника. Так сказать, наше фронтовое повседневье: трассирующие снаряды и пулеметные очереди.

Только и всего.

Никакой сверхмасштабности, никакой патетики. Исчезло хрестоматийно-историческое Бородино. Скрылись экзотические персонажи: Мюрат, Даву, Бертье. Ушли за экран декоративные кинематографические изыски — их место заняло реальное, захолустное молдавское село Пуркарь.

Но, боже ж ты мой, до чего она рафинирована, эта роскошь натуры!

●

И еще один, более поздний случай — о том, как натура, обогащаясь воспоминаниями, аналогиями, ассоциациями и прочими превходящими обстоятельствами, превращается в эстетическую категорию.

...Теплый, солнечный день ранней весны. Только что взят Будапешт. Мы идем по бесконечным залам, лестницам, переходам старинного королевского дворца. В его глубоких подвалах-бункерах еще ютятся жалкие, обескровленные и общипанные остатки осажденного гарнизона. Они еще не оформлены как пленные, не учтены, не «оприходованы». Но плевать! — куда они денутся...

Дворец основательно загажен, испоганен вшивым гарнизоном, поклеван артиллерией. Но он все же, что ни говори, величав. Он все еще хранит горделивую торжественность.

Иду и раздумываю, прикидываю: соответствует ли этот строгий, импозантный архитектурный шедевр тем настроениям, которые бурлят у нас в груди сегодня, после такой трудной и долгожданной победы. Он, дворец, конечно, мажорный и пафосный, но все-таки молчаливый и застывший. Словно остолбеневший от удивительных событий, которых он за свой долгий век еще не видел. А сейчас хочется...

Но тут мы останавливаемся остолбеневшие. Мы вошли в какой-то, сотый по счету, дворцовый зал. Чуть ли не половина его стены напрочь снесена мощ-

ным снарядом, видимо, системой АРГК — артиллерии резервов главного командования. В проеме — чистейшей голубизны небо, а под небом — вздувшийся перед паводком мощный и несказанно красивый Дунай...

Фу ты, наваждение какое-то! Дунай? Какой, тот самый?

Да, не вчерашний военный объект, именуемый эр. Дунай, который не вызывает эмоций и не склоняется по падежам (нельзя ведь военному говорить и писать: «Остановились перед Дунаем», а надо: «перед р. Дунай»).

Ну, что бы такое сделать?

Как бы это отметить?

И взгляд мой падает на... рояль. Белый королевский рояль потрясающей красоты. Он явился словно по заказу, словно вызванный волшебством. Мне даже кажется, что он еще не остановился — движется без посторонней помощи, самоходом, на своих колесиках.

Чудо?

Несомненно.

Я, давний и убежденный, наследственный атеист, всегда твердо стоявший на грешной земле, не верящий ни в чох, ни в грай, ныне торжественно утверждаю: то было чудо.

И я сел за рояль, я играл классические Дунайские вальсы Ивановича и Штрауса. Играл я, вероятно, плохо, пальцы были растренированы, они не очень слушались меня. Но не мое исполнение, а сама музыка будто аккомпанировала тому, что творилось вокруг. От окружающей грязи, от рухляди и запустения, от разбросанных повсюду окровавленных бинтов и от трупов, гниющих по дворцовым закоулкам, мы вознеслись навстречу близкой Победе, вознеслись на крыльях неумирающего искусства.

●

Победа пришла вскоре же. Люди празднуют, торжествуют. А у нас — вот незадача!— после Будапешта и Вены создалось особое положение. То есть мы, конечно, тоже празднуем. Но на ходу. В тактике это называется «преследование отходящего противника». Куда же отходящего?

Группировка, которая располагалась против нас, оказалась особо норовистой. Она, видите ли, предпочитает сдаваться не нам, старым знакомым, а американцам. И, прикрываясь от нас арьергардными боями, поспешно тикает навстречу янки. Строго говоря, свой резон здесь у фашистов есть, обмозговали они правильно. Но, согласитесь, нам-то все же обидно. У людей — мир, а у нас — еще война. Не такая, правда, тяжелая, как была, однако все же не маневры, а война — со стрельбой, с потерями.

Мелькают австрийские населенные пункты. А дальше — горячие встречи с братьями-чехословаками. И вот — остановка: Ньем Бенешов. Конец нашего долгого боевого маршрута...

Тут пошли дела сугубо мирные. Тысячи дел, которые откладывались на «после войны». Затеяли и мы с приятелем-майором пошить себе брюки и кители. Собрались и поехали в наш второй эшелон, в мастерские Военторга. Едем, беседуем о том о сем.

— А ты,— спрашивает майор,— запомнил пункт, куда нам ехать?

— Запомнил,— говорю и называю пункт.

— Ка-а-ак?— переспрашивает он пораженный.

Повторяю. И вижу, с майором что-то неладное. Дыхание учащенное. Глаза расширенные. Мне даже показалось — волосы у него дыбом встали.

Расспрашиваю. Тяну из него слово за словом. Тут открывается история и впрямь удивительная.

...В пору боев под Сталинградом остановились мы как-то в сельской школе. Обнаружили карту Европы. Собрались вокруг, разглядываем, прикидываем — как еще далеко до Берлина. И пока туда не доберемся, война не кончится!

А я из какого-то озорства заявляю:

— Не много вас в Берлин-то собралось? А я войну закончу вот где!

И показываю по карте. Но тут обнаружилось, что этого населенного пункта никто не знает. Пришлось рассказывать о Гашеке, о Швейке, о том, как много удивительных историй начиналось словами: «А вот у нас в Ческе Будейовицах...»

Об этой давней беседе у карты сам я как-то запамятовал, а теперь майор напомнил. И всю дорогу до Ческе Будейовиц, куда мы ехали в нашу портновскую мастерскую, смотрел на меня с мистическим ужасом, стараясь понять, как же сбылось это мое пророчество.

Как? Объясняя капитану, я, разумеется, развел турусы на колесах, чтобы укрепить свой авторитет пророка. Но, по чести, я и до сих пор удивляюсь, как оно приключилось, это занятное совпадение, связанное с милым Швейком...

Л. РОШАЛЬ

О жанрах документального кино

Постоянно растущий интерес зрителей к документальному кино — процесс всемирный. И если прокатчики все-таки продолжают утверждать, что на хронику «не ходят», то это ровным счетом ничего не доказывает. «Не ходят» и на документальные, и на художественные, и на все прочие фильмы чаще всего по одной причине — если фильмы плохие. На хорошие ходят.

Всемирный процесс сближения зрителя с документальным кинематографом вряд ли объясняется только чисто эстетическим интересом к этому своеобразному виду художественного творчества. Скорее всего, он происходит потому, что история в наше время перестала быть для большинства людей лишь более или менее туманным повествованием о делах давно минувших. Сменяя друг друга с поистине космической скоростью, грандиозные события современной эпохи стремительно врываются в личный мир человека.

Вс. Пудовкин, размышляя над судьбами документального кино, в 1946 году писал в письме к П. Рота: «Война и ее последствия переполнили мир фактами величайшего значения. Эти факты неумолимо вторгаются в круг интересов людей, даже таких, которые раньше не думали почти ни о чем таком, что происходило за пределами их семьи или, в лучшем случае, за пределами круга их знакомых. Зависимость частной жизни от жизни страны в целом стала наглядной аксиомой... Событий так много, что можно заблудиться в них».

Не стремлением ли человека разобраться в событиях, определить свое место и свое предназначение в истории объясняется широкий интерес к искусству, раскрывающему смысл подлинных, невымышленных фактов?

Недавно один французский журналист прошелся по парижским вокзалам, чтобы выяснить, какую литературу покупает в дорогу читающая публика. Огромное большинство купленных книг (40 процентов) оказалось исторического содержания.

Этот процесс внедрения фактического, подлинного в литературу обусловливает, например, широкое развитие лирической прозы, повествования «от себя», от имени конкретного человека, интерес к мемуарному жанру.

Не лишает ли все это права искусства на вымысел? Отнюдь нет.

Художественный вымысел — не синоним обмана, не ложь, а такая «выдумка», которая правдивее самих фактов. А правдивее самих фактов должна быть прежде всего «выдумка» осмысленной, целеустремленной их организации. Она может даже не соответствовать реальному течению событий, но, соединяя в единое целое разрозненные факты, обязана вскрывать их существо. «Здесь, конечно, — писал Вс. Пудовкин в том же письме, — решающее значение приобретает умение увидеть ясно не только самые факты, а прежде всего связь между ними. Этой формулой, мне думается, точнее всего определяется огромное значение документального фильма...»

Наш спор с западными увлечениями, отрицающими необходимость выявления связей между фактами, отдающими их на «поток», не есть только спор по поводу формальных проблем. Это столкновение двух взглядов на жизнь и искусство вообще, один из которых призывает к овладению фактами, другой — к их пассивному созерцанию.

Таким образом, способы сцепления фактов, законы строения вещи, ее сюжет, фабула, композиция также не являются элементами «чистой» формы — они имеют прямое отношение к содержанию произведения.

В их числе и такой важный элемент, как жанр, самым различным образом влияющий на способы строения фильма, на характер осмысления событий. Одни и те же факты будут освещены по-разному, скажем, в кинопоэме и кинопамфлете.

В порядке обсуждения.

Между тем наша кинотеория начинает казаться совсем бедной, когда речь заходит о кинематографических жанрах. «Отдельные высказывания», «некоторые соображения» — вот все, чем мы располагаем.

Это тем более удивительно, что разрешение вопросов, связанных с делением всей массы документальных фильмов на определенные жанровые группы, является одной из важнейших задач теории кино. Не только потому, что их разрешение облегчает самой теории конкретный анализ отдельных произведений. Жанровая проблема не только теоретическая, узкокиноведческая. Если бы это было так, пришлось бы согласиться с теми художниками, которые признают кинокритику, в лучшем случае, на уровне более или менее мирного сосуществования — мы сами по себе, вы сами по себе. Мы снимаем фильмы, и, возможно, в каком-то жанре, а уж ваше дело разобраться, в каком именно, сами же мы этого никак решить не можем, ибо творим во власти вдохновения.

Конечно, вдохновение — инструмент тонкий. Иной раз художник действительно не может до конца разобраться в природе созданного им произведения, особенно если им открыт какой-то новый жанр. Естественно, теория здесь должна прийти на помощь.

Но когда вдохновение понимается, как дорога из «невесть откуда» в «невесть куда», то уж тут никакая теория не поможет.

Правда, документалисты любят напоминать, что в документальном кино в силу его фактического содержания есть только один жанр — киноочерк. Но если и согласиться с этим, то разве очерк — это нечто бесполое? Разве нет очерка эпического и очерка лирического? Разве очерки Г. Успенского, В. Овечкина, В. Пескова не отличаются друг от друга?

Несомненно, между словами «творю» и «не ведаю, что творю» существует принципиальная разница. Если художник заранее не решил для себя, в каком жанре он собирается осуществить свою картину (не важно, нашел он или не нашел для этого жанра точное терминологическое определение), то и нечего надеяться на критику, которая, мол, потом что-нибудь придумает. Потому что «придумывают» жанры, творят их, создают художники.

Пренебрежение жанром никаким порывом вдохновения не объяснишь.

Подлинное вдохновение всегда конкретно в своей основе. А выбор, открытие жанра требуют от художника именно такого вдохновения. Такого же творческого огня, как и все остальное, что входит в фильм. Ибо все остальное, что в него входит, в немалой степени зависит от точного, неукоснительного следования избранному жанру — начиная с композиции, характера драматургии, сюжета, стиля картины и кончая операторской точкой съемки.

Стоит лишь одному из компонентов произведения «выпасть» из жанра, как сразу же нарушается эстетическое единство куска или вещи в целом. Это заметно даже в интересном, своеобразном фильме «Говорит Спутник», кажется, впервые возродившем в послевоенном кинематографе жанр документальной кинопоэмы. Из поэтического строя картины «выпадают» кадры, снятые слишком информационно, чисто хроникально, несмотря на то что они, как и весь фильм, идут под стихотворный текст Р. Рождественского и монтируются по законам поэтического монтажа. Они противоречат общему лирико-публицистическому духу картины, ее жанру, хотя, может быть, в другом фильме оказались бы уместными.

В недавно выпущенной Киргизской студией картине «Смена» повествуется о мужественном труде людей на высокогорной ретрансляционной станции. Каждые три месяца остаются в горах два человека — следят за приборами, восстанавливают связь, прерванную буранами, по очереди готовят обед, иногда успевают сыграть партию в шахматы. Работа суровая, немногословная. Немногословен и фильм. Но вдруг в финале суровая строгость рассказа неожиданно нарушается эстрадной песенкой, словно льющейся из радиоприборов. И не то плохо, что песенка не слишком оригинальна. Плохо, что она не соответствует жанру повествования.

Проблема жанра — это вопрос не отвлеченной, своего рода архивной классификации, которая проводится после того, как фильм создан. Проблема жанра неминуемо должна возникать перед художником еще до того, как он начал создавать фильм, или в процессе создания. Это проблема не только теории, но и практики кино.

Хотя киноведение — наука относительно молодая, вряд ли она имеет право жаловаться на отсутствие предшественников. Все, что говорил Аристотель о литературе, и все, что говорили о ней на протяжении более двадцати веков его последователи, в огромной мере касается кинематографа. Не только потому, что в основе разных видов искусств лежит немало общих принципов, но и из-за чрезвычайной близости литературы и кино.

Об этом много писалось и теоретиками и практиками кинематографа. О сближении литературы и кино говорили и участники прошлогодней дискуссии на эту тему на страницах журнала «Вопросы литературы».

Обычно близость литературы и кино справедливо объясняют в первую очередь изобразительными возможностями литературы. Она оказалась гораздо более «зрительной», чем многие другие «зрелищные» виды искусств (живопись, скульптура) в силу их

прежде всего пространственно-временной ограниченности. И если, например, художник хотел преодолеть эту ограниченность, он создавал картину с многократным и последовательным повторением одного или нескольких персонажей, символизирующих определенные во времени «фазы движения». В таком случае живопись несомненно тяготела к литературе. Это и дало повод М. Андрониковой в статье «История движущейся камеры» («Искусство кино», 1964, № 4) назвать «рассказами» картины Иеронима Босха и Питера Брейгеля, построенные по подобному принципу.

Конечно, здесь есть различия. Такие различия вытекают из специфики двух искусств.

Кинематографу далеко не всегда удается показать то, что можно легко выразить словами. Взять хотя бы вполне возможное в литературе сравнение: «Дорога прямая, как стрела». Смонтировав в кино кадр дороги с кадром стрелы, вычерченной, скажем, на листе ватмана, мы вряд ли получили бы удачный образ. Но если бы в самом кадре удалось показать чистоту линий, стрелой сходящихся где-то у горизонта, образ прямой дороги создавался бы экранным изображением. Это важная особенность именно кинематографического тропа, который с развитием киноискусства все больше уходит в глубь кадра, а не строится лишь параллельным монтажом, как часто делалось на заре кино и как это нередко делается в литературе. Еще академик А. Н. Веселовский отмечал: «Троп в аристотелевском смысле слова предполагает параллелизм впечатлений, их сравнение». В кино принцип «параллелизма впечатлений» остался, но во многих случаях исчезла необходимость параллельного сравнения двух изображений.

В фильме А. Фрейманиса «Берег» пальцы рыбаков перебирают сети. Авторы сопровождают эпизод звуками арфы, и он приобретает благодаря метафоре новую, поэтическую окраску. Эта метафора находится в самом кадре, а не вытекает из монтажного сравнения, например, с руками арфисток, перебирающими струны.

Есть и другие отличия.

Нередко в поэзии и прозе эмоциональная сила достигается средствами особой музыкальности, ритмичности словосочетаний, средствами литературного диалога (у Хемингуэя, например). Попытки перенести впрямую такую образность на экран, конечно, не дадут желаемого результата.

Но все это, повторяю, относится к области специфических особенностей двух видов искусств. Они бесспорно влияют на природу звуко-зрительного образа в литературе и кино, на выбор способов и средств его воплощения, не изменяя вместе с тем общего принципа его построения.

Близость принципов построения художественных образов в кино и литературе предопределяет и близость способов организации этих образов в систему, родство драматургических и композиционных принципов при всех в высшей степени специфических особенностях каждого вида искусства. Тем самым предопределяется и близость жанровых делений. Многие литературные жанры явились отправной точкой для развития киножанров.

●

Известны три основных типа организации кинопроизведения, которые рассматриваются как три жанровых рода — эпический, лирический и драматический. Такое деление зависит в первую очередь от степени непосредственного участия автора в самом действии повествования.

О том, что такая классификация может быть распространена на документальное кино, вполне обоснованно доказал С. Юткевич в журнале «Искусство кино» (1964, № 1).

Выбор жанра вовсе не сводится лишь к необходимости «втиснуть» произведение в прокрустово ложе одного из трех родов повествования. Если бы это было так, мы бы не могли решать в процессе творчества главную жанровую проблему — проблему многообразия жанров. Поистине беспредельны широчайшие возможности, которые заложены в каждом из трех способов жанровой организации фильма. Бесчисленное множество произведений, сделанных в своем жанре, подтверждает необычайное многообразие жанровых видов.

Фильмы эпического рода делаются в форме и кинорассказа, и841 киноновеллы, и киноповести. С использованием синхронной записи звука возникают новые возможности для развития жанра документального кинoромана, ибо герои получают «право голоса». В эпической манере повествования обычно создаются и такие произведения, как исторические фильмы, фильмы-биографии, фильмы-путешествия.

Это перечисление, конечно, никак не исчерпывает возможности эпического жанра. Просто трудно предугадать, какую именно жанровую форму может принять документальный фильм. Многообразие жизни, характер и объем материала, который она предоставляет художнику, пластические возможности этого материала предопределяют множественность драматургических вариаций, композиционных сцеплений, стилевых особенностей. Вместе с тем такая множественность никак не противоречит эпическому строю различных по своему жанровому виду произведений. Их всех объединяет то, что на первый план выступает событие.

Именно эти особенности сближают, например, прекрасный рассказ С. С. Смирнова и В. Лисаковича

о Федоре Полетаеве с вдумчивыми попытками В. Комиссаржевского, Я. Миримова и В. Моргенштерна объяснить существо открытий К. С. Станиславского в биографической ленте о великом режиссере. События жизни Федора Полетаева и К. С. Станиславского стали драматургическим стержнем двух фильмов.

«Скрытое» участие автора в эпических фильмах не отвергает его активную исследовательскую позицию.

В этом отличие вышеупомянутых картин от многочисленных так называемых «кинопортретов», где неповторимость сложной человеческой судьбы сводится к анкетному перечислению обстоятельств жизни.

Подобным недостатком грешит в целом интересная работа ленинградских кинематографистов «Александр Ульянов». Авторы подчас сбиваются в ней на анкетный пересказ биографии замечательного русского революционера. Вряд ли скудость фактического материала может здесь послужить оправданием. В картине Ю. Герштейна и И. Моргачева «Михаил Фрунзе» подлинный материал тоже сравнительно невелик. Но умелым включением его в образную ткань фильма авторы добились того, что кинобиография полководца стала художественной.

Нередко в эпическом произведении материал организуется в соответствии с историческим ходом изображаемых событий. Исследователи литературы давно обратили внимание на то, что в эпических формах событие всегда предстает в прошедшем времени, как историческое.

История войны в Югославии предстала в картине А. Махнача и В. Лисаковича, посвященной двадцатилетию освобождения этой страны от фашистов. Но, к сожалению, в этой работе талантливых советских кинодокументалистов история нередко сводится к хронологической таблице, а драматургия лишь к последовательному во времени соединению фактов. В картине не ощущаются внутренние закономерности их сцепления. Оттого сам по себе драматический материал войны оставляет зрителя равнодушным. Поэтому в данном случае можно говорить только о каких-то внешних признаках жанра.

Нашими кинематографистами еще слабо освоен жанр эпического кинорепортажа (я имею в виду качественную, а не количественную сторону освоения). Репортажи часто ограничиваются лишь информационным обозрением. В недавно сделанном фильме «Артек олимпийский» рассказ о «битвах» юных физкультурников на олимпиаде в Артеке изложен весьма бесстрастно. Его ничуть не разнообразит «оригинальный» прием повествования от имени одной из участниц олимпиады. Потому прежде всего, что на экране события не увидены глазами детей, как бы отраженными их необузданной фантазией. Нет и атмосферы напряженного спортивного труда, того, что называется «предстартовой лихорадкой». Есть сообщения, кто победил и кто проиграл и что все закончилось веселым праздником. Фильм не нашел своего жанра, хотя само событие предоставляло такую возможность. Не говоря уже о том, что все-таки существуют примеры блистательного соединения репортажной информации с попытками проникновения в существо событий, в том числе и в фильмах схожей тематики, скажем, в итальянской «Большой Олимпиаде» или в нашей картине «На старте — миллионы».

Широки возможности и лирического способа повествования. Разнообразно жанровое построение лирических документальных фильмов — создаются кинопоэмы, киностихотворения, лирические репортажи и очерки. Ленту У. Брауна «Рабочий» можно было бы назвать не просто стихотворением, а кинодой, патетическим гимном рабочему классу.

Курсовая работа студента А. Хубова «Театр стоит на бульваре», показанная два года назад на первом вгиковском фестивале, сделана иначе, в духе поэтической элегии.

В фильме повествуется о недостроенном здании театра на Тверском бульваре в Москве... Партер, покрытый плотными шапками снега, ржавые стальные прутья, уродливо протыкающие серое небо. В ленте нет диктора, нет музыки — тишина только изредка нарушается то дробным стуком каблучков, словно кто-то спешит на премьеру, то неожиданными аплодисментами, вдруг разорвавшими тишину, то страстными репликами актеров и звоном скрестившихся шпаг. А на экране — по-прежнему снег, он запорошил полуразвалившиеся галереи, треснувшие лестницы... Сколько несыгранных ролей!.. Сколько неосуществленных замыслов!.. Сколько потерь для зрителей!..

Основным содержанием этой картины, так же, как, например, кинопоэмы «Говорит Спутник» или киностихотворения «Берег», является не столько событие, сколько лирические размышления автора. Он говорит как бы «про себя», что, конечно, не должно означать ухода искусства в область познания лишь «собственного духа». Подлинный художник только тогда достигает высот обобщения, когда начинает, «говоря как будто про себя, говорить не очень «про себя», а про самое главное» (А. Твардовский).

Преобладание лирического начала в фильме влияет на его драматургию. Если в эпическом произведении основу сюжетной организации составляет определенный способ сцепления событий, то здесь речь идет прежде всего о сцеплении авторских мыслей и впечатлений, вызванных теми или иными событиями. Сказанное никак не следует понимать, что сюжет эпического произведения не выражает авторских мыслей, идейного замысла вещи. Отличие в том, что в лирике мысль не только организует сюжет, не

только вытекает из него, но и сама является сюжетом, а «перипетии» открытых авторских размышлений — драматургическим стержнем.

Именно так построена картина В. Зака «Вечерний берег». Главное в ней — авторские размышления о жизни и переменах в судьбах людей, поселившихся в далеком северном крае. Этим фильм близок и латвийской ленте «Берег», так как они лирически повествуют о двух, хотя и отдаленных берегах, но одной — советской — земли.

Насколько широки возможности лирического жанра, можно судить по совершенно удивительной картине голландца Берта Хаанстры «12 миллионов». Кропотливость наблюдений, своеобразные монтажные сцепления помогли автору поэтично, остроумно воссоздать характер своего народа. Каждый кадр, каждый эпизод окрашены авторским чувством. Рассказ ведется то с юмором, переходящим вдруг в милую, а иногда и едкую иронию, то с неожиданным пафосом (в военных эпизодах-перебивках).

Широта возможностей лирического кино обусловливается широтой человеческого мышления, его ассоциативным характером. Отдаленные на первый взгляд события могут быть соединены между собой с помощью опосредствованных связей. Выбор ассоциаций зависит от круга проблем, а также от возможности смыслового сближения различных предметов и понятий, а не от их внешнего правдоподобия.

В нашем документальном кинематографе в последнее время чрезвычайно распространилось стремление к лирическому повествованию. Многим (так сказать, в традициях Вертова) захотелось говорить «стихами». Но желание это чаще всего сводится к неудержимому потоку слов в дикторском тексте. Красоты Кавказа, конечно, настраивают на поэтический лад. Но авторы фильма «Кавказ подо мною...» (Центральная студия документальных фильмов) позаботились лишь о пышности дикторских словоречений, напоминающих малоудачный грузинский тост, а не о том, чтобы поэзия ощущалась в самом экранном изображении, в монтажных ассоциациях.

Жанровые виды драматического рода, так же как и сам род, поначалу кажутся неожиданными в документальном кино. Ревнители кинематографической чистоты могут увидеть в этом жанре опасную лазейку для проникновения театральности в киноискусство. На самом деле это не так.

Основная особенность построения произведений этого жанра — борьба противоположных начал, действующих как бы по своей воле, вне зависимости от воли автора, — присуща многим документальным картинам.

С. Юткевич относит к ним «Турксиб» В. Турина. Этот фильм можно было бы назвать героической драмой в документальном кино.

К этому роду я бы отнес и фильм М. Калатозова «Соль Сванетии». Этот фильм о борьбе горцев с суровой природой достигает поистине трагедийной силы.

Острой драматической напряженностью проникнута лента Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина «Ленин» («Последние страницы»). Потому что авторы раскрыли титаническую борьбу ленинской воли с наступающей болезнью за самую возможность мыслить.

Можно говорить о комедии и о сатире в документальном кино. Фильмы В. Аксенова «Дело о катушке» и С. Шульмана «Среди белого дня» с иронией, со злой усмешкой вскрывают противоречивые явления нашей жизни, борьбу противоборствующих начал.

Комедийность, сатирический способ повествования требуют неожиданных сюжетных поворотов, приводящих к возникновению комических в своей нелепости ситуаций. Ибо в самом событии, ставшем основой построения комедии, всегда есть элемент резкого несоответствия нормальному течению жизни. Именно такую ситуацию увидел режиссер С. Шульман в том, что межколхозный дом отдыха «среди белого дня» превратили в место сборов верующих.

Родовые различия документальных фильмов не отвергают проникновения лирических мотивов в эпику, эпических в лирику, драматической напряженности в оба эти рода.

Можно говорить о лирике в эпических фильмах Э. Шуб, особенно в «испанских» текстах Вс. Вишневского, о лиричности «Его звали Федор», об эпических началах в поэтике Р. Кармена, Р. Григорьева, А. Медведкина или, скажем, в картинах «Рабочий», «Вечерний берег», о драматических столкновениях старого и нового в фильмах Д. Вертова или, например, в ленте «Георгий Седов».

Последнее мне кажется особенно важным. Драматическим материалом необходимо насыщать произведения любого рода. Недаром Аристотель считал Гомера «величайшим поэтом» именно за то, что он «не только хорошо слагал стихи, но и создавал драматические изображения».

●

Что нового вносит кинематограф в традиционные жанры? И разве новое, социалистическое искусство не предопределяет расширение жанровых границ?

С. Юткевич в своей статье обратил внимание на особенности эпической формы организации материала советскими документалистами. Правда, на мой взгляд, нельзя считать, что эпический строй киноповествования «совершенно не бытует» на Западе. Скажем, фильм Анри Фабиани «Большая ловля» относится как раз к эпическому жанру. Сам же С. Юткевич говорит о подобном строении картин Эрвина Лейзера, продолжающих и развивающих открытия советских документалистов.

Можно говорить о новаторстве лирической линии в советском документальном кино. Но определение этой линии как лирико-патетической, по-моему, требует уточнений.

Сама по себе лирико-патетическая интонация в произведении искусства вряд ли является чем-то новым, «не умещающимся в традиционные рамки». «Сплав пафоса и лирики» вполне традиционно умещался в таком «старом» жанре, как ода (например, пушкинская «Вольность»).

Кроме того, если можно говорить о подобной интонации, то, я думаю, говорить о подобном жанре нельзя. Патетика не является признаком жанра, принадлежностью какого-то одного жанрового рода. Она может выражать степень эмоционального отношения к фактам действительности во всяком произведении. Разве не патетичны лучшие куски фильмов Э. Шуб? Разве лишен пафоса «Турксиб»?

Новое, послеоктябрьское время с его могучим размахом, с его интересом к историческим судьбам человечества и вместе с тем к переживаниям, мыслям, судьбе каждого человека в отдельности предопределило небывалое по широте и многообразию развитие лиро-эпической поэзии. Революционный художник не хотел ограничиваться только лирическим рассказом о себе, о чувствах, впечатлениях какого-то одного человека. Не хотел он быть и лишь эпическим повествователем, «спрятанным» в глубь действия. Он стремился рассказать сразу обо всем — и «о времени и о себе».

Такое стремление легко обнаружить в творчестве Д. Вертова, как и других художников боевого революционного искусства. В литературе — у В. Маяковского, в кино — у С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина и, конечно, у А. Довженко и даже в театре — у Вс. Вишневского с его своеобразным ходом драматургии, с «неожиданными» для сцены ведущими.

Новый жанровый вид позволяет увеличить объем повествования, вскрыть какие-то дополнительные пласты жизни. В кино возможности применения этого рода особенно широки, так как широк выбор способов и средств для выражения лирических и эпических начал.

В «Шагай, Совет!» Д. Вертов ведет эпический рассказ о восстановлении в Москве промышленности, городского транспорта, о строительстве школ, клубов, родильных домов, о переменах, которые происходят в жизни, быту людей. Но этот рассказ пронизан страстным отношением автора к изображаемым событиям. Монтажные соединения разрухи после гражданской войны, тяжелого прошлого с созидательным настоящим, знаменитый эпизод «митинга» автобусов, когда «застучали сердца» машин и станков, все время напоминают зрителю об авторе как об активном и непосредственном участнике кинематографического действия.

Принцип организации произведения в единстве лирики и эпоса в фильме «Шагай, Совет!» и во многих последующих картинах Вертова родился еще в период работы над «киноправдами». Подлинно революционный художник, Вертов сразу же почувствовал необходимость сочетания эпического способа информации о событиях в стране с их лирико-публицистическим осмыслением. Эпичность летописца Вертов соединял в своих картинах с поэтичностью лирика. Поэтому его лирические ассоциации всегда историчны по своей сути. И если можно говорить об относительном преобладании лирического начала в «Трех песнях о Ленине», то «Энтузиазм» опять же строился в единстве двух способов повествования.

Когда проводится параллель между творчеством В. Маяковского и Д. Вертова, эту особенность жанрового построения также необходимо учитывать. В поэме Маяковского о Ленине историчность рассказа переплетается с активным лирическим началом. То же самое в «Хорошо!» Это не просто историческая хроника революции и не только повествование о себе — это то и другое.

Дзига Вертов одним из первых в документальном кино проник в пределы лиро-эпического жанра. Расширение его границ продолжается в самых различных видах и формах документального кино.

Когда в фильме С. Юткевича «Освобожденная Франция» «победитель» Гитлер вдруг застывает по воле автора в идиотской позе или когда в репортаже Р. Кармена о пребывании Ф. Кастро в СССР эпизоды Волгограда монтируются с кадрами героических сражений кубинских повстанцев, то как определить, где кончается эпос и начинается лирика? Где водораздел между ними в другом фильме Р. Кармена — «Суд народов» — с его возвращениями в страшное нацистское прошлое, с лирико-публицистическим текстом Б. Горбатова? Где кончается эпос и начинается лирика в памфлете А. Медведкина «Разум против безумия», в киноповествовании Р. Григорьева о «людях голубого огня»?

Такая особенность построения документальных картин присуща лучшим произведениям именно социалистического кинематографа. Ибо эпический размах фильма зависит от ясности исторической перспективы.

●

Равноправное сочетание двух родовых начал в одном жанре обусловливает своеобразное переплетение различных видов, переход жанровых границ внутри одного произведения. Создаются киноповести-поэмы, киноочерки-стихотворения, кинопоэмы-репортажи и т. д. Это в свою очередь предпола-

гает совершенно особенный драматургический строй, нетрадиционный сюжет, своеобразную композицию произведения. В нем развитие событий происходит не только по законам эпики, в «формах самой жизни», как любят говорить некоторые критики, и не только в относительно произвольном столкновении благодаря их субъективному восприятию лирическим героем, но в тесном переплетении того и другого.

Эпическое повествование об «Украине в огне» драматургически, сюжетно, композиционно переплетается в «пламенных» хрониках А. Довженко с лирическими размышлениями автора о трагедиях войны, о судьбах родного края. Он рассказывает о зверствах фашистов: труп ребенка и матери, рыдающие женщины, склонившиеся над ними. И вдруг — кадры смеющихся немецких солдат. И тут же неповторимый довженковский текст: «Смотрите, ненавидьте, презирайте проклятых убийц наших детей, растлителей наших сестер». В фильме «Битва за нашу Советскую Украину» даже в одном кадре эпос народной войны слился с лирическим символом, утверждающим вечность жизни,— солдаты Красной Армии проходят мимо поля, где началась пахота.

Эпический, очерковый рассказ о перестройке шлюзов Мариинской системы в картине «Было их тридцать девять» драматургически соединяется с лирическим осмыслением происходящих перемен в жизни древнего водного пути.

Попытки же механического сочетания двух начал приводят лишь к неудачам. История революционных событий на Северном Кавказе несомненно могла послужить основой для органического слияния лирики и эпики в одном произведении. Но в фильме «Песня о ветре» (Северо-Кавказская студия) заметны лишь поверхностные связи, нет внутреннего единства между двумя жанровыми началами. В результате экранное изображение — само по себе, опоэтизированные тексты, в том числе и прекрасные стихи В. Луговского,— сами по себе. А зритель, что, конечно, наиболее существенно, тоже «сам по себе». Не согреют его и «костры воспоминаний», которые якобы «зажигают» (в прямом и переносном смысле) участники революционных событий, ибо здесь слишком заметна инсценировка.

Возможность равноправного соединения эпики и лирики в произведении требует решения одной из важнейших драматургических проблем документального кинематографа — проблемы так называемого «внесюжетного элемента».

Критик Ю. Барабаш в книге «Чистое золото правды», весьма подробно анализируя поэтику литературного (именно литературного, а не кинематографического) наследия А. Довженко, как раз так и называет многочисленные лирические раздумья в его сценариях — «внесюжетным элементом». Так ли это? Теперь даже литературоведы в большинстве своем отказываются определять таким образом лирические размышления Гоголя в «Мертвых душах».

Сложность композиционного построения лиро-эпического фильма в том и состоит, чтобы сделать лирического героя вполне реальным участником сюжета. Тогда лирические размышления станут действенным внутрисюжетным элементом. Соединение лирики и эпики только в том случае становится оправданным, когда вытекает из четкого сюжетно организованного соотношения обоих жанровых начал.

«Входы» лирического начала в эпическое и, наоборот, эпики в лирику бывают самыми разнообразными. Не только словесными (дикторский и внутрикадровый тексты), но и зрительными, хотя, конечно, роль слова здесь особенно велика.

Проблема дикторского текста и роли диктора в документальном фильме остается серьезной и, в сущности, далекой от окончательного решения. По примеру документального кино диктор сначала робко, а потом все увереннее стал использоваться в художественном, причем с гораздо большей гибкостью, нежели в документальном.

В художественных картинах прежде всего индивидуальны голосовые интонации. В каждой из них «свой» диктор, «свой» авторский голос. Только недавно в документальном кино стали появляться разные дикторы. Голоса С. Образцова, С. С. Смирнова, К. Симонова, И. Андроникова необычайно оживили дикторские тексты.

Иной раз фильм требует и «многоголосой» фонограммы. Картина У. Брауна «Рабочий» рассказывает не о каком-то одном представителе многомиллионного отряда тружеников, а о рабочем классе в целом. За кадром же слышен все время голос одного человека. От этого патетически-возвышенный текст, посвященный всему рабочему классу, начинает казаться несколько пышным.

Применение синхронной фонограммы ставит перед документалистами новые драматургические задачи. Кадр теперь может «говорить» (не только в переносном, но и в прямом смысле) сам за себя. Чисто комментаторские функции дикторского текста во многих случаях отпадают. Зато возрастают его возможности в выявлении философской сущности событий.

О неоправданно ограниченном использовании синхронной записи в наших фильмах подробно написал режиссер А. Колошин в интересной, честной, мужественной статье «Уроки двух фестивалей» («Искусство кино», 1964, № 9). Но мне кажется, нет нужды слишком преувеличивать значение документальной фонограммы, считать ее чуть ли не всем в звуковой партитуре картины и на этой основе вообще отвергать необходимость дикторского текста. Зачем отказываться от того, что входит в фильм

«неким третьим планом, голосом истории, выражением наших мыслей и чувств», как говорил о дикторском тексте Вс. Вишневский.

Другое дело, что надо точно предусмотреть место и задачи авторской речи в условиях применения синхронной записи. Возможно, автор теперь заговорит со зрителем прямо с экрана. Появление С. С. Смирнова в фильме «Катюша» в этом смысле знаменательно. Но вряд ли это единственный путь, найдутся и другие.

Во всяком случае, отказаться от диктора — значит лишиться важного средства кинематографического осмысления действительности. Особенно в фильмах лирического и лиро-эпического жанров, где авторская речь приобретает огромное значение. Необходимо только, чтобы она органически вплеталась в драматургическую ткань произведения.

●

Благодаря синтетическому характеру киноискусства в нем продолжают в видоизмененной форме жить и развиваться многие жанры других искусств. Из живописи, например, в документальный кинематограф пришел плакат, из эстрады — фильмы-концерты.

Немаловажное значение имеют для документального кино и музыкальные жанры. Совершенно очевидно, что природа музыкального образа, так же как и литературного, близка кинематографу.

Близость музыкальных образов кинематографическим, широкие возможности развития музыкальных образов во времени обусловливают проникновение форм и жанров музыки в документальное кино.

Дело здесь не только в музыкальной ритмичности монтажа. Одна из особенностей строения музыкальной вещи заключается в своеобразном способе развития основных музыкальных тем, музыкальной мысли. В одних случаях это повторение определенной темы в контрастном сопоставлении с вводными. В других—главная мысль раскрывается путем своих видоизмененных повторений, в вариациях основной темы. В третьих — логическое развитие главной мысли идет в накоплении составляющих ее элементов и в контрасте с противоположными ей темами.

Разве не может быть фильма в форме рондо, где действие развивалось бы путем «круговых» монтажных повторений основной темы, если, конечно, такое повторение позволяет с наибольшей полнотой выразить идею кинопроизведения? Или фильма в сонатной форме? Или фильма-реквиема? Ведь сделали же поляки фильм «Реквием для 500 000».

Недаром «Правда» называла картину Д. Вертова «Шестая часть мира» «подлинной киносимфонией». Каждый из ее кадров, рассказывающий о жизни того или иного уголка нашей Родины, обладал своим «голосом», звучал по-своему, а все они сливались в «многоголосую» полифоническую форму. Не зря сам Вертов назвал один из своих фильмов «Симфония Донбасса». Не зря он уделял огромное внимание музыкальной партитуре картины.

Музыкальные жанры еще слабо освоены документальным кинематографом, но вряд ли это обстоятельство должно отвергать самую возможность такого освоения.

●

В одном фильме благодаря синтетическому характеру киноискусства причудливо сочетаются элементы различных жанров и стилей. Это характерная особенность кинематографа. В нем новые жанры нередко создаются на стыке старых. Отсюда многообразие жанров, широкие, неисчерпаемые возможности каждого из них. Иной раз не так уж и легко определить, к какому именно жанру относится та или иная картина. Проще и, наверное, важнее отметить, например, что картина «Песня о ветре» сделана вне жанра, а фильм «Катюша» — в жанре. А еще важнее, чтобы жанров было как можно больше, чтобы каждый фильм был сделан в своем жанре.

В дневниковой записи Л. Толстого читаем: «Я обдумывал одну работу, а потом спросил себя: что же это такое? Ни повесть, ни роман, ни стихотворение? Что же это такое? Да то самое, что нужно».

Творить произведение — это значит и творить жанр. Вне жанра творчества нет. Не важно, как он называется. Важно, чтобы это было «то самое, что нужно». Что позволяет художнику в минуту высшей творческой озаренности увидеть все свое произведение от начала и до конца, одновременно в соразмерности и сообразности отдельных частей. Рассказывают. Моцарт так слышал в какое-то мгновение всю симфонию, которую сочинял. «Она лежит перед ним,— писал Г. Нейгауз,— как яблоко на ладони».

Увидеть свой фильм, «как яблоко на ладони»,— значит найти способ строения вещи, композицию, стиль, ее жанр. Это не просто, это требует вдохновенного поиска, напряженного труда.

Но ведь поэтому кинематографический труд относится к работе, от которой, как мог бы сказать один остроумный немец, «само терпение рвет на себе волосы».

Не ремесло, а призвание

Споры в научно-популярном кинематографе не угасают. С журнальных страниц и дискуссионных трибун они перешли и на съемочные площадки, в режиссерские монтажные. Люди утверждают свои взгляды произведениями, и это, пожалуй, самая плодотворная форма полемики. Достаточно просмотреть хотя бы часть работ, выпущенных Московской студией научно-популярных фильмов в 1964 году, чтобы увидеть, как отличаются художнические позиции их создателей, какие разные цели ставят они перед собой, как неодинаково понимают свои обязанности перед зрителями.

Московская студия — крупнейшая в стране. Большой творческий коллектив, в котором немало известных мастеров, огромный объем продукции (250 фильмов и журналов объемом 400 частей в 1964 году) дают ей все основания считаться ведущей студией.

Послушать, как творческие работники этой студии обсуждают итоги своей работы за прошедший год, интересно и поучительно. Главной темой разговора, в сущности, был один вопрос: как найти путь к сердцу зрителей? На этой проблеме как бы сфокусировалась вся деятельность художников научно-популярного кино — разведка новых тем, искания в области кинематографической формы, поиски свежих драматургических решений.

— ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННАЯ ТЕМА

заняла за последние годы прочное место в наших планах,— отметил начальник сценарно-редакторского отдела студии М. Шапров, выступивший с обзорным докладом.— Ленинская трилогия, созданная на нашей студии, открыла новые пути историко-революционной теме в научном кинематографе.

— Художническое значение этой работы выходит за рамки научно-популярного кино,— сказала М. Шмарова, главный редактор Государственного комитета по кинематографии СССР.— Фильм «Ленин» («Последние страницы») Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина, заключающий трилогию, определил в известной степени развитие историко-революционного жанра в советском кинематографе вообще.

В 1964 году студия продолжала работу над историко-революционной темой. Высокую оценку получили в ряде выступлений фильмы «История одного поиска» (авторы сценария З. Фазин и Л. Виноградов, режиссер А. Бабаян) и «Он был учеником Ленина» (сценарий Н. Кемарского, режиссер Н. Степанов). В первом фильме авторы рассказали о поисках в Кракове и Поронино рукописей Ленина и его архивных материалов. Этот сюжет дал возможность раскрыть перед зрителем мысли и события, которыми жил Владимир Ильич в 1912—1914 годах. Второй фильм посвящен памяти питерского рабочего, профессионального революционера Ивана Васильевича Бабушкина. Автор сценария нашел естественную и вместе с тем волнующую форму повествования: рассказ ведется от первого лица — мы словно слышим голос самого Бабушкина, в ночь перед расстрелом он вспоминает о своей жизни.

Однако есть еще фильмы на историко-партийную тему, сделанные холодной рукой. Самые серьезные претензии в адрес студии «Моснаучфильм» были высказаны в связи с фильмом «Незабываемые страницы истории» (сценарий Н. Шиллера и М. Товарнова, режиссер М. Товарнов). Еще за три года до 100-летнего юбилея Интернационала студия получила разрешение на подготовку сценария. Но к этой работе отнеслись без должного внимания, и в результате на важную политическую тему выпущен крайне слабый фильм. В нем есть простое повторение приемов и средств, заимствованных из других фильмов подобного жанра и отсутствует какая-либо творческая концепция. Дикторский текст оторван от изображения. С экрана, например, звучат эпические фразы: «Призрак бродит по Европе...», «Зашатались троны, задрожали властители...», «От Берлина до Парижа, от Праги до Лондона закипела великая битва...» А в кадре — письменный стол с чернильным прибо-

ром, старая лампа и часы на камине, исписанные листы, обложки книг, газет... Авторы сценария не нашли изобразительного материала, не решили задачу построения фильма, а без этого он просто не имел права на существование.

Включаясь в разговор об историко-партийных фильмах, режиссер В. Моргенштерн с горечью констатирует, что в этом деле уже сложились привычки и даже штампы. Найденное в одной картине механически перекочевывает в другую. Возникает опасность творческой самоуспокоенности в ответственной области нашей работы.

Фильмы о Ленине, о деятелях партии, о великих событиях из истории революционного движения советские люди смотрят с особым волнением и особой душевной настороженностью. Здесь непереносимы фальшь и пустопорожние крикливые слова, здесь оскорбительны штампы, слащавая умиленность, всякие суррогаты «художественности», они воспринимаются, как кощунство. Это должен иметь в виду каждый кинематографист, берущийся за такие фильмы. Посредственная работа, полуудача должны здесь расцениваться, как полная неудача, и не выпускаться на экран. Торопливые поделки ремесленников, гонящихся за «модой» и политическим успехом, могут привести к девальвации столь важной и дорогой всем нам историко-партийной ленинской темы.

НОВАТОРСТВО И ТРАДИЦИИ

Эксперимент, творческий поиск сопутствовали созданию многих картин «Моснаучфильма» в истекшем году. На научно-популярный экран прорывается поэзия, кинопопуляризаторы все чаще выступают не в роли переводчиков с языка науки, а в роли художников, воспевающих науку. Режиссеры и операторы смело берут на вооружение современный киноязык, и рядом с такими произведениями становится все очевидней невозможность работать по стандартам прошлых десятилетий. Не все эксперименты завершились удачей, были и просчеты и ошибки, были и погоня за модой, новаторство ради новаторства. И все же радостно видеть, что время самоуспокоенности приходит к концу, что поиски новых художественных открытий захватывают, подобно цепной реакции, все большее число людей. И это уже дало не только ряд превосходных фильмов, о каких мы года два назад не могли и мечтать, но и повысило общий профессионально-художественный уровень продукции «Моснаучфильма».

Много лет кинопопуляризаторы пытались перенести на экран теорию относительности. Известно, что даже ученые-физики не сразу поняли эту теорию, созданную Альбертом Эйнштейном, и долго воевали против нее. И вот режиссер С. Райтбурт поставил по сценарию С. Лунгина и И. Нусинова картину под названием «Что такое теория относительности?». Мало этого. Авторы осмелились использовать для рассказа о сложнейших вопросах физики приемы комедии. Тогу мудреца они заменили балахоном шута. И, нисколько не стесняясь своего наряда, весело, остроумно и умно преподнесли зрителям основные понятия знаменитой теории. Их рассказ длится всего 20 минут, и уже в силу этого поверхностен. Но авторы и не скрывают этого от зрителей, они не ставят перед собой непосильной задачи объяснить «все», а в конце фильма просто рекомендуют несколько книг, где тема излагается более обстоятельно. Это смелая по теме, оригинальная по форме, отлично придуманная и блестяще выполненная работа.

Значительный фильм «Зачарованные острова», расширяющий наши знания о природе далеких стран, выпустил А. Згуриди. Это пять кинопутешествий, в которых оператор Н. Юрушкина отлично показывает мир реликтовых животных — древнейших представителей земной фауны.

Тайну жизни маленького насекомого раскрывает талантливая лента режиссера Г. Ельницкой «Синяя пчелка», поставленная по сценарию И. Василькова.

Своеобразный почерк кинодраматурга А. Гастева и мастерство режиссера Ф. Тяпкина счастливо соединились и дали нам изящную киноминиатюру «Мост». Интересной оказалась дипломная работа выпускника ВГИКа А. Цинемана «Розыск продолжается». Своеобразен, хотя во многом спорен фильм «Битва в Миорах» (сценарий Л. Иванусьевой, режиссер В. Архангельский).

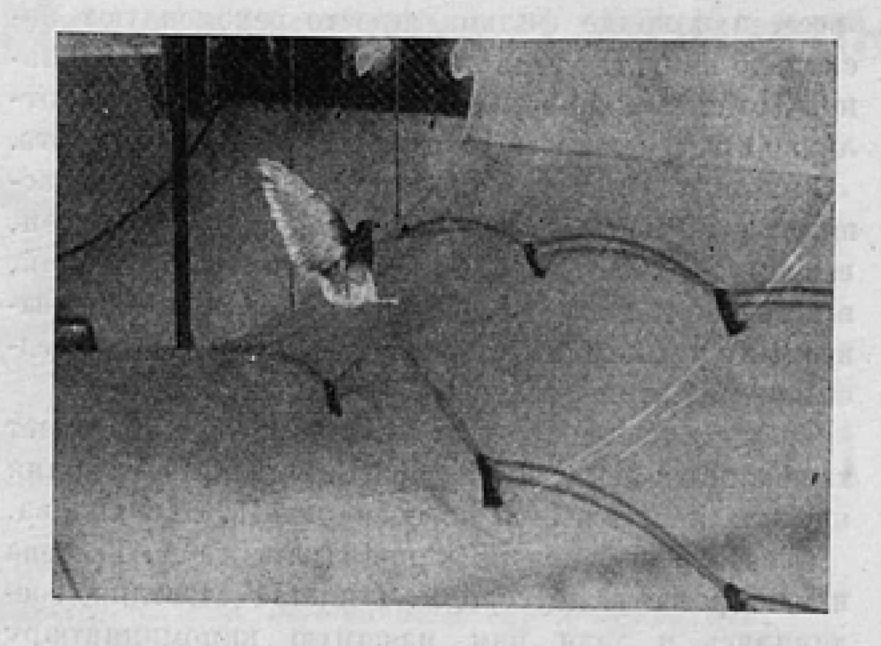
Серьезный спор возник по поводу картин «Док» молодого режиссера, выпускника ВГИКа Е. Осташенко, «Химики» — написанной и поставленной молодым режиссером В. Виноградовым, недавно закончившим Высшие режиссерские курсы, «Латуня» режиссера С. Райтбурта по сценарию Н. Аргуновой. Эти фильмы отличаются оригинальной формой, создатели их потратили немало усилий на поиски свежих изобразительных средств. Однако не для всех участников конференции оказалось ясным, что же эти свежие изобразительные средства должны были выразить, какое содержание они были призваны раскрыть.

Фильм «Док» включен в новый киноальманах для детей «Горизонт», цель его, вероятно, состояла в том, чтобы рассказать, как корабль возвращается после долгих странствий, обросший ракушками, потерпевший немалый урон в борьбе со стихиями, и как люди в доке возвращают ему молодость и здоровье, провожают в новое плавание.

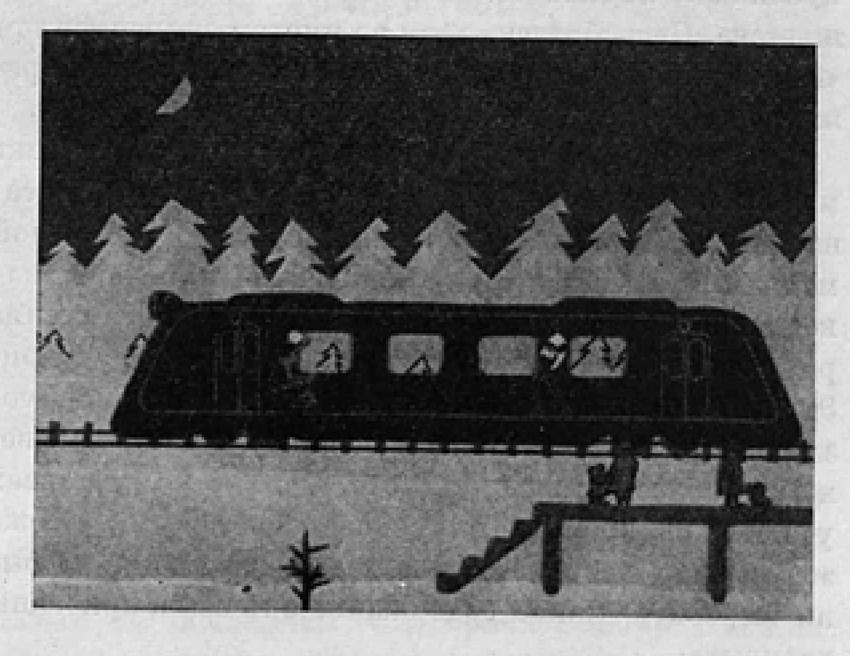
По мнению выступавших, молодой режиссер увлекся эффектными планами, игрой света и теней,



«Он был учеником Ленина»



«Внимание, невесомость!»



«Что такое теория относительности?»

«Битва в Миорах»



фактурой материала и забыл не только о теме, но даже о том, что его зрителями будут дети. Стоило ему представить горящие любопытством глаза мальчишек, впервые увидевших док, и он бы несомненно услышал десятки их вопросов. Ведь они же хотят знать! А режиссер лишает свой фильм дикторского сопровождения, он не отвечает на вопросы юных зрителей. Трудно понять, какие художественные соображения толкнули его на это.

«Картина сделана под влиянием западных образцов и отличается не столько поисками, сколько подражанием!» — как бы отвечает на вопрос ленинградский режиссер М. Клигман.

Режиссер фильма «Химики» Виноградов по образованию химик. Казалось бы, ему и карты в руки, уж он-то сумеет интересно рассказать об «архитектурах молекул» (так назывался фильм в плане).

— Но произошло парадоксальное, — говорит об этом фильме М. Шмарова,— режиссер-химик вместо популяризации науки занялся чисто кинематографическими экспериментами. Нам говорят, что на экране сама правда, что мы как бы приоткрыли дверь и немного понаблюдали за тем, что происходит в настоящей химической лаборатории. Но в действительности на экране ничего не происходит. Фильм «освобожден» от сюжета, от драматургии. Молодой режиссер решил перенести на экран «поток жизни» как он есть, не претендуя на раскрытие и объяснение жизни. Бесспорно, что в этом фильме отличная операторская работа. Но разве только о красоте кадра должен думать кинематографист? Мир достоверных, но незначительных подробностей обманчив. Поиски новой стилистики не приведут к успеху, если не будут одухотворены яркой авторской мыслью.

— В кадре много химической посуды, колб, пробирок... что-то кипит, испаряется, бурлит...— говорил заместитель председателя Госкомитета по кинематографии В. Головня.— Молодые ученые и инженеры-химики все время спорят... но спора мы не слышим. Фильм нельзя отнести ни к научно-популярным, ни к публицистике, ни к научно-техническим. Просто загадка для зрителя.

Возникает естественный вопрос: на что же направлены поиски некоторых молодых режиссеров? Чего хотят они достигнуть с помощью скрытой камеры, изысканных ракурсов, отказа от сюжета, отказа от дикторского текста — всех этих «новых форм», которые в общем-то не так уж новы? В своих поисках они, видимо, стремятся преодолеть типичные недостатки научно-популярных фильмов.

О характерных недостатках научно-популярной кинематографии говорил и Е. Загданский:

— В ряде фильмов теряется зрелищность, экран становится пресным, невыразительным.

Но там, где кинематограф становится только зрелищем, там, где он лишается содержания, мысли, он также не увлекает зрителей. Хотелось бы, чтобы творческие поиски вели к созданию новых фильмов, популяризирующих научные знания, а не уводили в сторону от этой цели. Хотелось бы, чтобы эмоциональность не вступала в бой с логикой, а помогала логике. Невозможно популяризировать науку молча, невозможно учить мыслить, учить понимать, не размышляя и не объясняя.

Увы, с этим не согласен редактор студии В. Злотов. Он обвинил всех инакомыслящих в эмоциональной глухоте, в том, что у них нет художественного восприятия, а есть только логическое.

— Не понять этого фильма («Химики».— *Ред.*), не понять этого достижения может только человек, который не любит кинематограф, не понимает экран, не умеет смотреть на экран,— излишне самоуверенно заявил В. Злотов.

Неудержимые восторги, даже если они заслуженны, могут сбить с толку начинающего художника, они вдвойне опасны, когда произносятся безосновательно. Молодыми режиссерами надо руководить, надо их направлять, надо осторожно выправлять ошибки, свойственные молодости, порождаемые неопытностью.

Режиссер С. Райтбурт правильно заметил, что Виноградова, автора «Химиков», не надо бить и не надо перехваливать. Может быть, это и неудача, но неудача многообещающая. В этом фильме можно увидеть поэтическое освоение материала науки. Молодой режиссер принес интерес к внутреннему миру ученого, он хочет понять, что это за человек. Обычно ученый в наших фильмах — это некто в халате. А здесь мы увидели живых молодых людей, которыми нельзя не восхищаться.

Однако надо полагать, что нет лучшего средства раскрыть внутренний мир ученого, чем показать его в его главном деле. Так же как музыканта нельзя понять вне его музыки, так же как о художнике нельзя рассказать, не зная его картин, так же и об ученом нельзя говорить вне его дела. Гуманизм, мужество и доброта наших современников — все это должно звучать в подтексте наших фильмов, но никак не вытеснять науку.

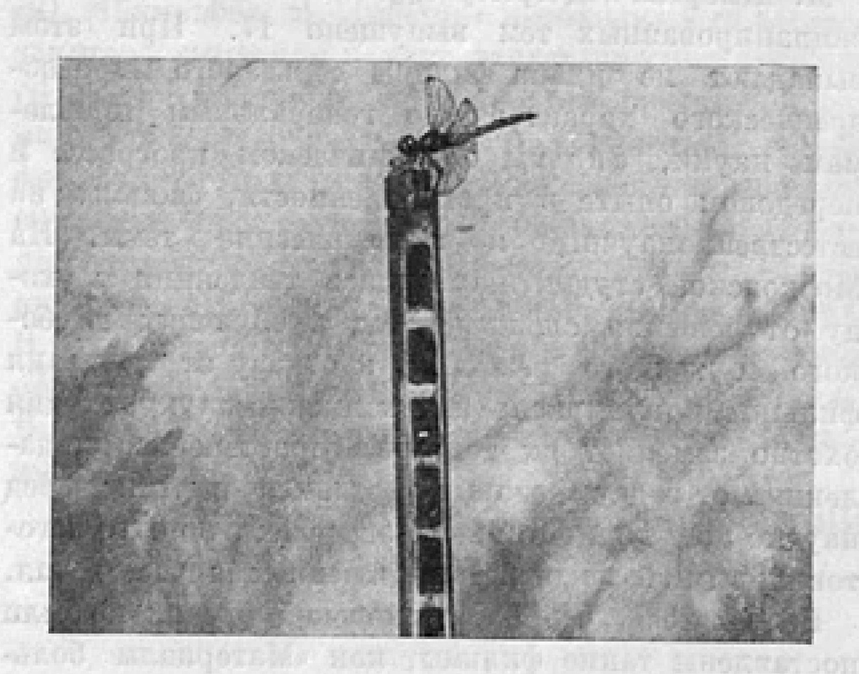
— Нельзя отрывать работу режиссера и оператора от главного,— заявил режиссер А. Згуриди.— Я хотел бы здесь повторить мысль Чернышевского о том, что ни о какой художественности не может быть и речи, когда идея фальшива. Если идея фальшива, фальшива и форма произведения. Только тогда произведение является полноценным и высокохудожественным, когда оно несет глубокую идею, глубокую мысль. А. Згуриди напомнил о том, что у нас бывает и другой грех, когда мы беремся за важ-



«Зачарованные острова»

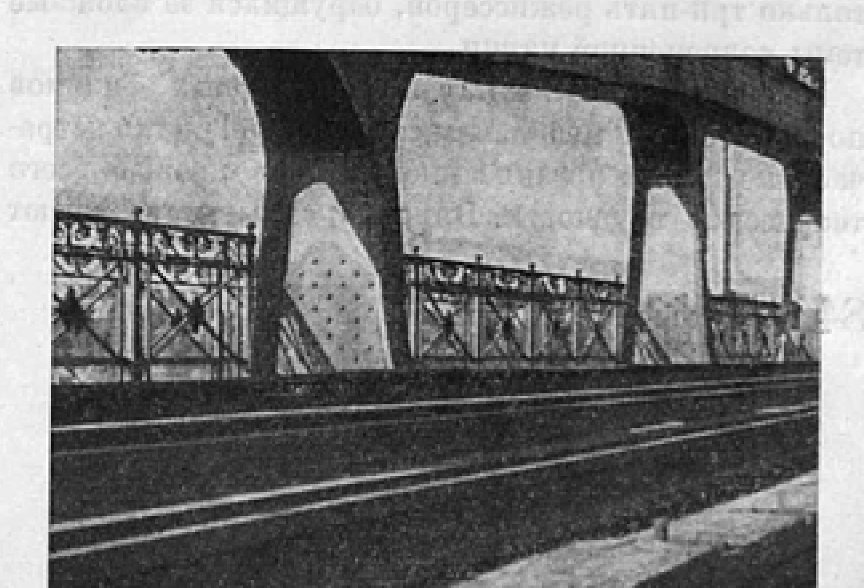


«Планета загадок»



«Синяя пчелка»

«Мост»



ную, большую тему, но разрабатываем ее бездушно, ремесленно, схематично. Мы должны помнить, что чем значительнее тема, тем выше должны быть художественные достоинства фильма. Идейность и мастерство неразрывны, и как только мы эту цепь разрываем, мы непременно терпим поражение.

СНОВА О ГЛАВНОМ НАПРАВЛЕНИИ

Говоря о репертуарной политике студии, о деятельности коллектива в целом, И. Васильков с тревогой констатировал, что количество фильмов, посвященных непосредственно популяризации научных знаний, еще невелико. Студия недостаточно выполняет основную задачу, выдвинутую партией,— воспитывать материалистическое мировоззрение.

Справедлива ли эта оценка? Известно, что помимо упоминавшихся ранее в 1964 году вышли на экраны такие интересные картины, как «Планета загадок», «Спутник сердца», «Тайны минувшего», «Секреты живой клетки», «Внимание, невесомость!».

И все же в 1964 году выпали из поля зрения многие важные темы, лежащие на главных направлениях науки и техники. Вот как говорит об этом М. Шмарова:

— В тематическом плане студии имелось 45 тем общеэкранных научно-популярных фильмов по различным отраслям знаний. Пошло в производство только 19.

М. Шмарова подчеркнула, что и в 1963 году из 42 запланированных тем выпущено 17. При этом выпадают из плана фильмы серьезного мировоззренческого характера по генеральным проблемам науки, фильмы о техническом прогрессе и передовом опыте в промышленности, фильмы на естественнонаучные и атеистические темы. На Московской студии наметилась тенденция к уходу от решения сложных тем, требующих глубокого и точного решения, к отказу от создания фильмов, популяризирующих именно науку, студия охотно заменяет их темами второстепенными, далекими от задач, которые поставила партия перед научно-популярной кинематографией, но зато изготовляемыми без особого напряжения творческих сил.

Выяснилось, что на Московской студии не были поставлены такие фильмы, как «Материалы больших скоростей», «Лучи будущего», «Без веса, без трения», по причине занятости режиссеров. Оказывается, что на крупнейшей в стране студии есть только три-пять режиссеров, берущихся за сложные темы современной науки.

Конечно, создание научно-популярных фильмов по сложнейшим проблемам современной науки встречает не только организационные, но прежде всего творческие трудности. Впрочем, они и отталкивают многих кинематографистов. Интересные мысли по этому поводу высказал режиссер В. Лаврентьев:

— Если научно-популярный кинематограф будет пытаться охватить все или большую часть современных научных дисциплин, технических применений, производственных процессов, если он встанет на путь изложения все новых и новых фактов науки, не делая при этом попыток подняться до мировоззренческих обобщений,— он не выполнит своего назначения.

Одной из основных причин, мешающих делать больше научных фильмов и лучшего качества В. Лаврентьев считает неразработанность творческих проблем экранизации отвлеченных или абстрактных научных положений. Как изобразить массу, квант, нейтрино? В виде отвлеченного символа, математического знака или как-нибудь еще? Нужна и новая техника, которая уже освоена наукой, но не применяется кинематографистами: высокоскоростная съемка, достигающая миллионов кадров в секунду, интроскопия и другое. Нужен смелый режиссерский и операторский эксперимент, всесторонний творческий поиск.

В числе причин, нарушающих тематический баланс научного кинематографа, были названы и ошибки планирования: нередко в план включаются темы, уже отраженные на экране. Так, например, Грузинская студия выпустила фильм «Удар по облакам» — об управлении погодой, а на следующий год такой же фильм, но под названием «Редеют облака» был снят на Московской студии.

Начальник Управления по производству документальных и научно-популярных фильмов А. Сазонов, говоря о разработке тематических планов, заявил, что нашей главной задачей является разведка будущего. Мы должны работать на переднем крае научного фронта, находиться у колыбели новых научных открытий.

Сегодня нам надо подумать и о том, с чем мы выйдем к 50-летию Советской власти; это будет наш экзамен на аттестат творческой зрелости. И тут нельзя ограничиться набором хороших, даже отличных картин; вполне естественно, что к 1967 году мы научимся делать фильмы лучше, интереснее, чем сегодня. Наша обязанность — создать юбилейные фильмы, юбилейные по масштабу, по замыслу, по всему своему строю.

ФИЛЬМ НАЧИНАЕТСЯ СО СЦЕНАРИЯ...

Фразу эту произносят многие ораторы, и она оказывается удивительно емкой, в разных устах она приобретает различный смысл. Режиссеры прибегают к ней, когда фильм подвергается критике. Сценаристы скромно вворачивают ее, если фильм поль-

зуется успехом. А М. Шапрову она пригодилась при перечислении причин, помешавших реализовать ряд важных научных тем.

— Мы не можем делать фильмы,— сказал он,— если в сценарии будет взамен ясного авторского замысла только добросовестное изложение фактов. К сожалению, глубокое и одновременно образное решение темы — редкий гость в наших сценариях.

— Сценарии в большинстве вялые, статичные, созерцательные, без остродинамичного, волнующего сюжета,— утверждает В. Злотов.

«Образные ассоциации, углубленное проникновение в существо материала подменяются примитивным изложением и сухим, высокопарным дикторским текстом» (М. Шмарова).

Эти резкие оценки, казалось бы, обязывают повысить требовательность к драматургии, более серьезно и тщательно работать со сценаристами. И тем не менее кинодраматург А. Вольфсон в своем выступлении отметил ослабление внимания к драматургии, умаление роли сценария, наблюдающееся в последнее время. Что же происходит в действительности? То ли драматурги своей плохой работой вызвали такие взгляды на драматургию, то ли нигилистическое отношение к сценарию и его роли в фильме отразилось на качестве работы сценаристов?

А. Вольфсон объясняет это тем, что у нас возникла доморощенная теория дедраматизации, которой пытаются оправдать выпуск фильмов с ослабленным сюжетом, рыхлой композицией, крайней бедностью содержания, а то и вовсе отсутствием такового. Он называет три жертвы этой теории — фильмы «Химики», «Латуня» и «Док». При этом нам говорят, что такие фильмы нельзя даже разбирать с позиций их содержания, сценария, логики. Творческий поиск в обход драматургии не приведет к успеху. Основой хорошего фильма был, есть и всегда останется хороший, содержательный, богатый мыслями сценарий.

Об ослаблении работы со сценаристами свидетельствует и признание М. Шапрова:

— Мы не ориентировали наших авторов на разработку важнейших тем сегодняшнего дня, не помогали им преодолевать трудности. Это должно быть исправлено... Мы имеем право и возможности значительно более дифференцировать оплату авторского труда, установить более высокую оплату сценариев по важнейшим темам современной науки.

— Наше кино — это кино мысли! — заявил кинодраматург М. Либер.— Как бы блестяще ни снял оператор, какую бы композицию ни нашел режиссер, научно-популярной картины не будет, если в ней не будет мысли.

—Кинопопуляризация, как и популяризация вообще,—это не ремесло,— сказал И. Васильков,— это прежде всего призвание.

Об этом же, обращаясь к молодежи, говорил и М. Шапров:

— Вы пришли на студию научных фильмов. Беритесь за самое трудное, работайте на главном направлении, ибо вы молоды, смелы, сильны и решительны. Не ищите спокойной жизни, идите на творческий поиск, и пусть он сливается с широким поиском нашей замечательной советской науки.

●

Размеры обзора лишают возможности осветить ряд других важных вопросов, обсуждавшихся на конференции: о заказной тематике (Б. Альтшулер, Л. Антонов, М. Либер, В. Пик и другие); об отставании от жизни научно-популярной кинопериодики (Ю. Махмудбек, М. Либер); о необходимости всерьез заняться выпуском научно-фантастических фильмов (Б. Долин, В. Головня, М. Либер); о работе над фильмами для детей и о детском восприятии наших фильмов (Б. Долин); об искусствоведческих фильмах (Я. Миримов); об учебных фильмах в развитии теории учебного кино (Б. Альтшулер); о «Клубе интересных проблем» (А. Сазонов, Е. Загданский, В. Архангельский); о звуковом и музыкальном оформлении фильмов (А. Камионский, В. Головня). Все эти вопросы могут стать темами самостоятельных статей в журнале.

Автор отчета Э. ДВИНСКИЙ

Смотр в Хабаровске

На берегу Амура, в центре городского парка Хабаровска расположилась Дальневосточная студия кинохроники. Здесь трудится коллектив кинооператоров, режиссеров, редакторов и других творческих и технических работников, создающий ежегодно до десяти фильмов и выпускающий сорок восемь номеров киножурнала «Дальний Восток».

Суровая красота природы наложила своеобразный отпечаток на творчество кинодокументалистов Дальнего Востока, заставила их полюбить свой край сдержанно и преданно, глубоко ощутить и вдохновенно передать неяркие краски природы и удивительно яркие судьбы людей.

Недаром в душе каждого документалиста-дальневосточника живет поэт. Одни в совершенстве владеют даром поэтического ви́дения и мироощущения — и тогда рождаются такие произведения, как «Вечерний берег», «Начинается город» или «Шел геолог»; другие тоже смотрят на мир сквозь призму поэтического восприятия, но не всегда умеют наблюденное заключить в ту единственную форму, которая только ему, только этому материалу присуща; третьи умеют найти интересный объект съемки, умеют взволноваться им, но не до конца умеют передать свою взволнованность зрителю. Однако все ищут, дух поиска царит на студии.

А студия — это не только Хабаровск: студия — это колоссальная территория от Забайкалья до Курильских островов, от острова Врангеля до субтропиков Приморья; это Камчатка, где трудится оператор С. Кушель; и Сахалин, где «поет» свой край Ф. Фартусов; это Магаданская область, откуда идут блестящие сюжеты А. Личко; и Амурская область, где оператор В. Леншин на протяжении многих лет ведет кинорепортаж; и Приморский край, где «служат» старейший оператор А. Кушешвили (Уссурийск) и М. Рыжов (Владивосток).

Часто приходится слышать о том, что на периферийные студии не едет молодежь, трудно с творческими кадрами. А на Дальний Восток едут. Иногда возвращаются в Москву известными мастерами, а иногда прочно оседают на месте. На Дальнем Востоке оттачивалось и зрело мастерство Л. Кристи, С. Медынского, А. Косачева, В. Зака. Имена Ф. Фартусова, А. Личко, Б. Сарахатунова стали признанными в стране. Кинооператор Евгений Кряквин прославился на Дальнем Востоке как профессиональный поэт, а поэтесса Римма Казакова работала на Хабаровской студии ассистентом режиссера.

●

Недавно хабаровские кинематографисты принимали гостей. Здесь состоялся Первый зональный смотр киножурналистов Сибири и Дальнего Востока. В смотре участвовали посланцы студий Иркутска, Новосибирска и Свердловска.

Цель смотра заключалась не только в выявлении лучших фильмов и присуждении дипломов победителям, но и в обсуждении просмотренной продукции и насущных проблем кинопублицистики. Поэтому из Москвы в Хабаровск вылетела большая группа кинематографистов во главе с председателем секции документального кино СРК Р. Григорьевым. Здесь, в Хабаровске, было проведено и выездное заседание бюро секции.

Параллельно шел показ телевизионных фильмов с вручением дипломов и обсуждением продукции. От бюро секции телевидения СРК жюри возглавлял кинодраматург А. Леонтьев.

Что представляли собой фильмы— участники конкурса?

С самой обширной программой выступила Свердловская студия. Свердловчане привезли «Шахтеров» — полнометражную документальную картину, созданную по сценарию Э. Марьямова режиссером О. Воронцовым, операторами Е. Лисицким и Г. Романовым. Это три небольших рассказа об истории шахтерского труда, о вчерашнем и сегодняшнем уровне добычи угля, о людях. Авторы располагали ценным архивным киноматериалом, интересными съемками современников. Однако на организацию этого материала в большое произведение кинопублицистики, на создание драматургии его и глубокое философское осмысление у авторов не хватило мастерства. Поэтому фильм распался на три условно называемые новеллы, по сути дела ничем между собой не связанные. Получились три информационных короткометражных фильма о шахтерах.

Картине достался диплом II степени.

«Главная улица» свердловчан (сценарий Г. Дмитрина, режиссер Е. Сакулина, оператор К. Дупленский, текст А. Зоркого) справедливо удостоена диплома I степени за короткометражный фильм. Люди ткацкой фабрики, магазина, библиотеки, института — герои этого фильма.

Думается, что авторы «Моей Магнитки» (сценарий Г. Рыбакова, режиссер Н. Савватеев, оператор А. Гарибян) воспримут награждение дипломом за лучший сценарий как премию впрок, ибо драматургия фильма далека от совершенства, ее строение нуждается в более четком осмыслении.

Две научно-популярные картины, представленные свердловчанами — «Наш неизменный друг» и «Необычные переселенцы»,— были удостоены диплома II степени (диплом I степени не был присужден).

Первая рассказывает о лесе, о его богатствах, о том, как надо оберегать лесные массивы от вредителей, пожаров, бесхозяйственности. Фильм создан по сценарию М. Витухновского и Н. Орлова режиссерами Н. Рымаренко и В. Волянской, снимали его операторы А. Гарибян и В. Кирбижеков. Это полнометражный цветной и широкоэкранный фильм. Авторы берут весьма важную для народного хозяйства тему—освоение и умножение общественного богатства—и решают ее в современной художественной манере. Фильм отлично снят, интересно оформлен звуково. Однако и он не имеет четкого драматургического построения.

«Необычные переселенцы» (сценарий В. Дродкевича, режиссер Б. Урицкий, оператор В. Лунин) — тоже цветной фильм, но короткометражный; он посвящен актуальной народнохозяйственной проблеме — акклиматизации новых пород рыб на Урале.

Интересно выступила на смотре Новосибирская студия, показав две двухчастевые картины. Одна из них — «Путь в науку» (сценарий В. Когана, режиссеры М. Лукацкий, Д. Озолин, оператор В. Фридрихсон) — блестящий репортажный материал о детской математической школе Новосибирского академгородка. Другая — «Человек сильнее» (сценарист А. Гиленко, режиссер В. Кузнецов, оператор В. Хомяков) — о семье одного метеоролога, живущей в отдаленном уголке страны, на Телецком озере. Глава семьи Николай Павлович Смирнов с женой и семнадцатью своими детьми в труднейших природных условиях вырастил замечательный сад. Это волнующий рассказ о людях, наблюденный в подробностях их своеобразного быта. Фильм был справедливо награжден дипломом «За работу над образом человека».

Из двух картин, представленных Восточно-Сибирской студией (Иркутск), — «Белый килограмм» (сценарист

Ю. Скоп, режиссер Ю. Устюжанинов, оператор И. Коловский) и «Где сходятся лесные тропы» (сценаристы Ж. Кацер и Ю. Чернышов, режиссеры Ю. Чернышов и М. Колесников, операторы М. Колесников и Л. Смекаев) — первый был отмечен дипломом «За лучшую режиссерскую работу». Фильм доходчиво, с юмором, с улыбкой решает сложную и, казалось бы, неблагодарную, с точки зрения кинематографа, тему — выведение и выращивание особо продуктивной породы цыплят — бройлеров.

И, наконец, Дальневосточная студия. Она представила три картины: «Дальневосточные рассказы» — полнометражный цветной фильм (сценарий и режиссура Б. Сарахатунова, операторы Ф. Фартусов, С. Кушель, А. Сеёт, Г. Лысяков), двухчастевую «Как тебе служится» (сценарий В. Алехина, П. Шварца, режиссер А. Караваев, оператор М. Рыжов) и «Нутэтэгрынэ» — одночастевую картину, созданную по сценарию Б. Аленкина режиссером Т. Васильевой и оператором А. Личко.

Авторы «Дальневосточных рассказов» в трех главах этого произведения повествуют о своем крае. Особенно удался им первый рассказ — «Океан». Здесь оператор и режиссер с удивительной силой мастерства и таланта «пропели» свою тему. Чувствуется не только умение показать могучую стихию, корабли и труд моряков, уходящих на рыбный промысел. Каждый кадр здесь дышит поэзией, которой так недостает большинству наших документальных картин. Несмотря на то что картина очень неровная, не до конца продуманная композиционно, она все же получила диплом I степени за полнометражный фильм. «Как тебе служится» рассказывает об учебных маневрах танковых частей на Дальнем Востоке и представляет, скорее, интерес как инструктивный фильм. «Нутэтэгрынэ» посвящен замечательной дочери чукотского народа, депутату Верховного Совета СССР. В картине есть хорошие, с любовью снятые кадры природы, интересные эпизоды жизни героини фильма. Однако картина могла бы получиться значительно интереснее, если бы она по манере изложения, по драматургии и дикторскому тексту не была похожа на многие и многие другие. Если бы она была более теплой, менее официозной.

Смотр предусматривал соревнование всех видов документального киноискусства. Поэтому здесь большое место занимали киножурналы и отдельные сюжеты.

К числу лучших могут быть причислены «Пенжина» идет на Север» (оператор Хабаровской студии А. Личко). Автор рассказывает об обычном рейсе обычного судна, перевозящего грузы. И шторм, и обледенелый корпус корабля, и угроза не дойти до места, и люди, борющиеся за спасение корабля,— все это привычно на Севере, все это его будни. А. Личко сумел рассказать об этом событии языком героической поэзии. В поразительных по красоте кадрах бушующего океана, ледяных торосов, белого корабля он увидел красоту подвига людей.

Любопытен сюжет Восточно-Сибирской студии «На свой вкус» (оператор И. Коловский) — о молодом человеке, купающемся в зимнюю стужу в проруби.

Отличную работу продемонстрировал оператор В. Шевченко в сюжете «Детский футбол» (Новосибирская студия).

Очень тепло и нестандартно снял кинопортрет о старике-сказочнике оператор Восточно-Сибирской студии Н. Савинов. Деревенская изба наполнилась чудесными образами волшебных превращений. Глаза детей, восхищенно внимающих рассказам деда...

На смотре были продемонстрированы и другие интересные сюжеты, свидетельствующие о том, что на всех студиях идет творческий поиск, рождаются новые художники.

После завершения конкурсных просмотров состоялся серьезный творческий разговор, во время которого выступили представители разных студий и руководства Госкомитета по кинематографии РСФСР. Р. Григорьев, Г. Нифонтов, А. Калашников, А. Леонтьев, А. Розин, С. Дробашенко, Н. Кладо, Ф. Фартусов, Б. Аленкин, Н. Прозоровский, В. Гевиксман и другие обсуждали вопросы драматургии, монтажа, музыки, текста, взаимоотношений с телевидением.

Разговор вылился в настоящую творческую конференцию. Естественно, здесь обсуждались и вопросы организации производства, а также техники. Но не они были главными. Главным была горячая заинтересованность в поднятии творческого уровня документального кинематографа.

В СОЮЗЕ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

В последнее время секция документального кино Союза работников кинематографии СССР заметно активизировала работу по оказанию творческой помощи республиканским и областным киностудиям.

Группы московских кинодокументалистов с начала 1965 года постоянно выезжают на места для проведения пленумов, творческих конференций, смотров и семинаров.

С успехом прошли совещания по итогам прошлого года на Украине, в республиках Прибалтики и на Северо-Кавказской студии при участии В. Осьминина, Ю. Монгловского, Л. Махнача.

Большую работу проделали А. Зенякин, В. Лисакович, С. Коган, Ю. Федяниц во время пленума СРК по документальному кино в Таджикистане и Р. Григорьев во время такого же пленума на Украине. Глубокому анализу были подвергнуты кинофильмы этих студий, обсуждены наболевшие проблемы документального кино.

И. Посельский, К. Славин, А. Кричевский и Р. Григорьев провели в Риге творческий семинар. По отзывам участников семинара, он был чрезвычайно полезен.

Успешно прошли зональные смотры-соревнования республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии (при участии М. Садковича, И. Панова и В. Яковлевой), Казанской, Северо-Кавказской, Куйбышевской, Нижне-Волжской и Ростовской-на-Дону студий (при участии Л. Данилова, И. Горчилова, Г. Дурмана-Раневского), Хабаровской, Новосибирской, Восточно-Сибирской и Свердловской студий (при участии Р. Григорьева, Л. Данилова, И. Грека, А. Семина, Г. Нифонтова, А. Калашникова, Н. Прозоровского, С. Дробашенко, М. Королевой).

Г. Нифонтов, О. Арцеулов, В. Горохов, В. Викулина провели творческую встречу документалистов Российской федерации с кинодокументалистами Узбекистана.

Все эти встречи, конференции, фестивали укрепляют творческие связи советских кинодокументалистов, служат источником взаимной информации, обогащают опыт, способствуют развитию документальной кинематографии.

Друзьям нашего искусства

С того самого дня, как Ростовское отделение Бюро пропаганды советского киноискусства получило право на существование, нас стали буквально осаждать любители кино. К концу 1963 года около шестидесяти тысяч человек прослушало 183 кинолекции. И это были не эпизодические лекции, а три хорошо продуманных цикла, которые читались по абонементам в четырнадцати кинолекториях.

А в 1964 году в 17 кинолекториях мы провели уже 382 мероприятия, в том числе много шефских лекций, зрительских конференций и творческих встреч.

Сейчас у нас более двадцати лекторов. Это члены творческих союзов кинематографистов и журналистов, литературоведы, театроведы, критики, писатели, научные работники, учителя (специального киноведческого образования никто из лекторов у нас не имеет, но каждый стремится расширить свои знания).

С большим интересом слушаются лекции старшего преподавателя университета В. Маркуцы «Коммунисты, вперед!», журналиста Л. Федорова «Подвиг советского народа в Великой Отечественной войне — на экране» (автор — фронтовой офицер, хорошо знающий и жизненный и киноматериал) и журналиста В. Касьяненко «Образ В. И. Ленина на экране» («Живее всех живых»).

Большой популярностью пользуются у слушателей и лекции кинорежиссера и художника А. Лапача о мультипликационном фильме — «Рисунок «оживает» на экране», а также главного инженера студии кинохроники А. Дербаремдикера — «Техника и «чудеса» современного кинематографа».

В 1964 году у нас стали практиковаться зрительские конференции, «Клубы друзей кино» — в двух кинотеатрах: широкоформатном «Россия» и в кинотеатре «Повторный фильм». Здесь ведутся заинтересованные беседы по различным вопросам киноискусства. В парке имени Н. Островского рабочие завода «Ростсельмаш» привыкли посещать регулярные «Кинопонедельники».

Совместно с Северо-Кавказским отделением Всесоюзного географического общества мы создали географический факультет киноуниверситета «Знание».

Мы часто выступаем в печати со статьями о кинофильмах, помогаем кинолюбителям, читаем лекции в университете.

28 зрительских конференций (по фильмам «Все остается людям», «Живые и мертвые», «Тишина», «Если ты прав...», «Молодая гвардия», «Русское чудо», «Непридуманная история», «Оптимистическая трагедия», «Синяя тетрадь») во многом помогли пропаганде лучших кинопроизведений.

Итак, работа идет большая, интересная. Однако как мешают ей повседневные «но», постоянные затруднения, с которыми то и дело сталкиваешься.

Нам необходимы киноматериалы — то, без чего немыслима пропаганда киноискусства. Но получается заколдованный круг. Почему-то московский лектор, выезжающий в турне по Советскому Союзу, получает фрагменты старых и редких фильмов, а вот для местных отделений Союза это невероятная трудность. Разве нельзя наладить контратипирование в Госфильмофонде или создать специальный цех при БПСК? Работа эта не менее важна, чем производство фотооткрыток с актерскими портретами.

Странно, что студии телевидения располагают отличными (подчас уникальными) фильмотеками, а мы своей (нужной, а не той, которая есть сейчас) не имеем.

Печать пишет о том, что Москве необходим специальный («академический») кинотеатр для показа лучших фильмов прошлых лет. Но разве только в Москве люди любят кино?! В Советском Союзе шестнадцать отделений Бюро кинопропаганды. Это именно те несущие моральную и материальную ответственность организации, с помощью которых можно осуществлять такой показ. В Ростове-на-Дону, Куйбышеве, Риге, Тбилиси, Ереване, Баку, Таллине и других городах люди тоже хотят увидеть ранние фильмы Кулешова и Пудовкина, Дзиги Вертова, Протазанова, Чаплина, Штрогейма, Гриффита.

Надо обязать Госфильмофонд выдавать безотказно и в нужный срок необходимые для лекционной пропаганды киноматериалы. Выигрыш будет и моральный и материальный. Госфильмофонд должен стать центром кинопропаганды в нашей стране.

Очень хорошая форма помощи местным лекторам — творческие семинары в Болшеве. Но они — редкость. Один раз в год — это мало. И второе — о принципе распределения мест на эти семинары. Количество мест дается не с учетом размаха работы в том или ином отделении, а из соображений территориальных, что, на мой взгляд, неправильно. Так называемые кустовые совещания (по крайней мере те, на которых мне приходилось присутствовать) пока не выходят за рамки обсуждения чисто деловых, практических вопросов. Одна-две теоретические лекции, прослушанные на них, не могут удовлетворить.

Разумеется, одной из популярных форм нашей работы стали творческие встречи с известными киноартистами. Самое лучшее впечатление у многотысячной ростовской аудитории оставили встречи с Андреем Поповым, Владимиром Зельдиным, Евгением Леоновым. Очень интересны были беседы со зрителями киноактрисы Ии Саввиной.

Правда, подчас мы встречаемся с духом делячества. Внушает тревогу и то, что обычно творческие встречи организуются с большим трудом, что неохотно едут на них молодые, полюбившиеся зрителям киноактеры. Я не могу поверить, что раз в год к нам не могут приехать Н. Фатеева, Н. Дробышева, И. Арепина, Т. Семина, Ж. Болотова, Ж. Прохоренко, Т. Конюхова и многие другие.

И мне слышится дружеский, но принципиальный разговор, который ведется в нашем творческом Союзе, где говорятся такие примерно слова: «Друзья! Полюбив созданные вами образы благородных, умных, честных людей, миллионы кинозрителей отождествляют их с вами. Не брезгуйте их вниманием. Считайте встречи с ними не менее важными вехами в вашей жизни, чем съемки в очередных лентах. Встречайтесь с ними чаще, несите им горячее слово о вашем искусстве».

И я вижу четкость, оперативность, продуманность в планировке таких встреч. О них сообщают не за два-три дня, к ним готовятся заранее. И зритель, уходя с такой встречи, уносит в душе праздник. Я верю, что так будет.

Хочется, чтобы в каждое отделение регулярно приезжали лекторы — методисты, киноведы. Их сообщения помогли бы повысить качество лекций местных лекторов.

И еще один вопрос требует срочного решения. Все наши местные лекторы заняты на основной работе. В городе они ещё находят время выступать в кинолекториях. А вот выезд на периферию возможен далеко не всегда. Необходимо предусмотреть несколько лекторов, для которых их лекционная деятельность была бы основной работой. Они могут и не числиться в штате, но тогда нужно как-то узаконить их правовое положение, гарантировать им заработную плату. Все это очень важно.

Огромная непочатая целина лежит перед работниками кинопропаганды. Мы не можем еще выйти за пределы Ростова-на-Дону, но уже давно получаем заявки из Таганрога, Новочеркасска, Ставрополя, Краснодара. А у нас пока нет транспорта, нет достаточного штата, неблагополучно с нештатным фондом, что уж совершенно непонятно, ибо Бюро все время дает прибыль.

Хочется надеяться, что наши усилия в самом скором времени приведут не только к значительному расширению кинопропаганды, но и к ее качественному росту.

Ю. ЯНОВСКИЙ,
директор Ростовского отделения
Бюро пропаганды советского киноискусства

Секрет успеха

Директор столичного кинотеатра «Ударник» И. Юркин глубоко убежден: все, что делается для культурного обслуживания зрителя, для его эстетического воспитания, обязательно способствует в конечном счете и выполнению финансового плана. Борьба за зрителя — дело хлопотное, но она приносит удовлетворение.

Работа кинотеатра «Ударник» заслуживает внимания. В центре работы дирекции и зрительского совета — пропаганда советского киноискусства. Здесь были проведены недели фильмов М. Ромма и Г. Рошаля. «Клуб друзей кино» провел несколько циклов кинолекций. Каждая из них занимает сорок драгоценных минут. Драгоценных потому, что их надо сэкономить на четкой смене сеансов. Все 1552 места на вечерах клуба бывали заполнены. Абонементы в «Клуб друзей кино» получить не так-то просто.

Для молодежи в кинотеатре проводятся специальные вечера. Так, недавно был организован вечер «Эстафета поколений». Перед началом показа фильма «Молодая гвардия» выступили ветераны Октябрьской революции и Великой Отечественной войны, а также участники съемочного коллектива «Молодая гвардия».

Кинотеатр поддерживает постоянную связь с 240 предприятиями Москвы. Коллективные посещения фильмов намного продлевают срок их проката.

В фойе театра были устроены экспозиции новых работ советских художников, шекспировская выставка. Двести пятьдесят постоянных слушателей собирает Университет искусства народов Востока. На занятиях Университета показываются часто уникальные диапозитивы и фильмы.

Стоит заглянуть в детскую комнату кинотеатра. В ней много игрушек, на узкопленочном аппарате показываются мультипликации. Пальто ребенка можно повесить в отдельный шкафчик. Ребята весело проводят здесь время, пока родители смотрят «взрослый» фильм.

В кинотеатре открыт музыкальный лекторий. Дети уже познакомились с творчеством Глинки, Чайковского, Мусоргского, Бетховена. Ребята регулярно смотрят программы из новых мультфильмов.

А юные любители кино в школе № 10, что по соседству, создали с помощью методиста кинотеатра А. П. Романовской кружок, на занятиях которого ребята постигают основы любимого искусства. Работники «Ударника» открыли восемь школьных кинотеатров.

Зрители привыкли к тому, что в кинотеатре их всегда ожидает что-нибудь новое, интересное, будь то выставка Большого театра (она демонстрировалась в Милане) или выставка обуви, которую можно купить в ближайшем магазине.

Надо сказать, что при всей энергии и любви к делу, работники кинотеатра вряд ли смогли бы сами все успеть сделать. Им помогают энтузиасты кино: ученые, искусствоведы, инженеры, партийные и комсомольские работники. В этом, на наш взгляд, и заключается секрет успеха «Ударника».



Л. ФУТЛИК

Без грима

Заметки телережиссера

Отрадно, что с каждым днем малый экран завоевывает все большее внимание зрителей. О его будущем размышляют на страницах солидных газет и журналов рабочие и искусствоведы, журналисты и студенты. Спорят, тревожатся, советуют. Правда, предмет спора очень давний — станет ли телевидение искусством и чем оно отличается от кино, но важно, что сам тон полемики стал серьезнее и уважительнее.

О телевизионных работах уже нельзя говорить, как прежде бывало: с легкой снисходительностью и пренебрежительной иронией. Появляется все больше серьезных, интересных передач, они привлекают внимание миллионов телезрителей, наши телефильмы берут первые премии на международных фестивалях. В общем, лед тронулся. Пусть трудно, со скрипом, но дело идет.

Мои коллеги — режиссеры, редакторы, сценаристы, операторы — разбросаны в разных концах страны. Мы еще мало их знаем. Наши критики все еще ждут, как манны небесной, телевизионных Шекспиров и Станиславских, забывая, что они не появляются на пустом месте. Их рождение подготавливают все труженики искусства, в каждодневной работе накапливающие творческий опыт.

Нужно внимательнее изучить его, этот опыт, уже нет времени ждать, когда искусствоведы спустятся с Олимпа и займутся сегодняшним днем телевидения. Очевидно, пока этот пробел нужно восполнить нам самим, работникам телевизионных студий, поделиться накопившимися у нас сомнениями, тревогами, поисками, поговорить о своей профессии, которую мы любим и не променяем ни на какую другую. За что? Трудно ответить...

Может быть, за неповторимое волнение перед началом передачи, когда знаешь, что кадр, посланный в эфир, увидят сотни тысяч зрителей.

...Операторы, звукорежиссеры, ассистенты сосредоточились у своих аппаратов и ждут команды. Как бы тщательно ни была отрепетирована передача, рождаться она будет сейчас. Раньше счастье творить на зрителе было привилегией артистов театра. Телевидение подарило его и нам, режиссерам. Оно позволило нам вплотную приблизиться к зрителю и говорить с ним с глазу на глаз. Оно дало нам возможность врываться в живую сегодняшнюю жизнь и монтировать на экране ритм ее сиюминутного дыхания. А может быть, мерцающие экраны больше всего привлекают нас своими неожиданными загадками, которые приходится разгадывать почти на каждой репетиции. Кто сегодня может сказать, что познал секреты телевизионного искусства? Оно еще только начинает раскрывать нам свои тайны, и каждый день на телестудиях страны — в Тбилиси или в Москве, в Киеве или у нас, в Перми,— происходят маленькие, но радостные открытия телевизионных «америк».

Сейчас релейные линии позволяют студиям обмениваться творческим опытом, и этот процесс развивается особенно активно. А ведь всего несколько лет назад, когда в Перми открывалась телестудия, телевизор был здесь лишь любопытной новинкой. Газеты писали о нем с неохотой, да и то больше в разделе юмора, и сами телевизионные работники чувствовали себя неуверенно перед таинственным мерцанием мониторов.

Мы переживали стадию, если так можно сказать, радостного удивления перед открывшимися творческими перспективами и не знали, с чего начать. Каким откровением явилась, например, для нас одна из первых передач Пермской студии «Молодость в пути» (ее ставил режиссер А. Степанов, уже имевший опыт телевизионной работы). Это была телевизионная композиция о боевом пути комсомола. В ней были использованы фрагменты из кинофильмов и спектаклей, репродукции картин, стихи и песни. Сейчас подобные передачи уже кажутся обычными, но в то время все удивляло нас. Артисты рассматривали на экране свои непривычно увеличенные лица, где отчетливо выделялась искусственность теат-

рального грима, мимики, интонаций. Все нужно было искать заново. Режиссеры с увлечением выбирали и склеивали эффектные кадры кинофильмов и магнитные записи симфонических оркестров, радовались двойным экспозициям и наплывам, которые так легко осуществлять на малом экране.

Рождались смелые замыслы, эксперименты, шли ожесточенные споры о пресловутой телевизионности, о том, что можно и чего нельзя на телевидении.

«Телевизионны только крупные планы, только камерные пьесы, только лирические интонации!», «Нельзя разрушать «четвертую стену», «Нельзя играть в условных декорациях («все как в жизни») и разрушать «эффект присутствия»!», «Нельзя иллюстрировать музыку, переносить на экран балетные спектакли!»

Сколько подобных рецептов читали мы в методических брошюрах, слышали и сами изрекали на различных творческих семинарах, удовлетворенные тем, что наконец-то ухватили таинственную «телевизионную специфику».

Но вдруг оказалось, что Валентин Плучек удачно поставил телеспектакль в условных декорациях, а Марк Орлов разрушил запретную «четвертую стену» и заставил героиню обратиться прямо к зрителю. Что в Перми идут спектакли телевизионного Театра одного актера, а в Ленинграде отлично иллюстрируют симфонию графическими рисунками. Каждый раз телевизионный экран опровергает предписанные рецепты, открывает новые возможности, и трудно представить, сколько еще впереди неожиданностей. Нужно только смелее искать и поменьше сочинять рецептов.

Но в каждом поиске важно не потерять главное направление, не изменить самой природе телевизионного искусства, его сокровенной сути.

Вот об этом-то и хотелось бы поговорить.

●

Однажды у нас произошел любопытный эпизод. О нем я вкратце рассказывал во время беседы «за круглым столом» редакции (см. № 3 за этот год), но мне хочется снова его вспомнить, так как случай этот весьма характерен. В программе передач Пермского телевидения была напечатана заметка, приглашающая зрителей на телевизионную «вечорку». Редакция затеяла нечто вроде небольшого сельского «Огонька», где труженики полей встречались с пермскими артистами.

И вот на студию пришло письмо. Пожилой человек, бывший заводила сельских «вечорок» сообщал, что он с удовольствием принимает приглашение, рад вспомнить молодость и потанцевать на «вечорке».

Редакторы растерялись. Ведь в печатной заметке они имели в виду приглашение к экранам телевизора. Обычный прием, подчеркивающий, так сказать, интимность телевизионных передач. А тут — на тебе: «Нельзя ли мне потанцевать на вашей «вечорке»?» После размышлений решили все-таки пригласить в передачу смелого зрителя, который так естественно и наивно понял «специфику телевидения».

...«Вечорка» шла по всем традициям телевизионной «непринужденности». Ведущая, мило улыбаясь, брала у тружеников полей короткие интервью о трудовых подвигах, артисты вставляли реплики о шефских концертах, спрашивали, что бы хотели услышать в их исполнении гости.

Но эта процедура телевизионного общения, конечно, не могла обмануть зрителя. Он знал, что ария Кончака, якобы сейчас заказанная гостями, заранее запланирована в сценарии, что кинопленка с танцем Майи Плисецкой уже заряжена в аппарате, режиссер только ждет установленной реплики, чтобы включить ее в эфир, и т. д. и т. п. ...

Что поделаешь — так полагается, так установлено. К этой стандартной процедуре уже давно привыкли и телевизионисты и зрители.

Только растерянная, несколько экзотическая фигура старичка с окладистой бородой как-то не вязалась с привычной картиной. Наконец дошла очередь и до него. Рассказав о письме, ведущая представила гостям автора. По сценарию предполагалось, что автор в двух словах расскажет о пользе сельских «вечорок», поблагодарит за приглашение и попросит исполнить очередной номер. Но произошло неожиданное. Старик сказал, что ему скучно. Разве это «вечорка»! Вот раньше бывали «вечорки» — пол ходуном ходил! «А ну-ка, гармонист!» Баянист с удовольствием взял аккордеон, и старик пустился в пляс. Надо было видеть, сколько молодого задора было в этом танце сельского заводилы. И как оживились лица участников передачи — они на время забыли о своих репликах и стали самими собой. Но старик устал. Ведущая преодолела минутную растерянность, и снова все пошло своим чередом. В конце передачи студийный фотограф подарил гостям только что сделанные фотографии. На них среди мило оживленных лиц выделялась растерянная фигура старичка с окладистой бородой, не понимающего, куда же он попал...

Бедный, наивный зритель! Он искренне поверил в телевизионное чудо. Не его вина, что люди, которым это чудо доверено, сами не всегда верят в него, не всегда искренни и верны своей волшебной профессии.

Впрочем, происшедший эпизод не вызвал особой сенсации на студии. Ведь наша телевизионная «вечорка» не была исключением среди других пермских и не пермских передач, типичных для недавнего прошлого нашего телевидения.

Установив, что искусство наше камерное и нужно «прийти к зрителю в дом», мы выработали целый комплекс приемов, имитирующих эту интимность. Это и столики московского «Огонька», за которыми артисты поют под заранее записанные фонограммы, а ведущие «интимно» подают отрепетированные реплики. Это и интервью в салонной обстановке, когда задающий вопросы и отвечающий на них стараются как можно «непринужденнее» произнести заранее выученный текст.

Всячески декларируя искренность общения со зрителем, ратуя за жизненную правду, мы слишком тщательно ретушировали ее на экране, подменяя подлинность общения искусственной сделанностью. А что может быть нелепее, чем отрепетированная искренность и наигранная откровенность.

Когда мы заставляли умных, деловых людей, отлично знающих свое дело, произносить с экрана трижды дистиллированные редактором, стертые слова, то ставили человека в нелепейшее положение. Слушать такого «выступающего» (чего стоит один этот термин!) у себя дома, за чашкой чаю было невыносимо. Хороший человек отупевал на наших глазах, дискредитировалась важная тема его выступления, рушилось взаимное доверие между экраном и телезрителем.

Долгое время скованные известными запретами и установленными догмами, мы использовали телевизор чаще всего только как средство информации. Мы информировали о событиях, знакомили с хорошими людьми, с передовиками производства, создавали «промышленные» и «сельскохозяйственные» очерки, где показывали, как производится та или иная продукция, как работают станки и тракторы. Мы занимались просветительством, учили, как понимать искусство и как играть на баяне, развлекали зрителя концертами и викторинами.

Среди этих передач было немало интересных и полезных. Но, смотря подобные познавательные передачи, телезритель оставался только наблюдателем происходящего на экране. От него ничего не требовалось, кроме того, чтобы досмотреть передачу до конца.

Стремясь делать передачи, «приятные во всех отношениях», мы, сами того не замечая, воспитывали у зрителя потребительское отношение к телевидению. Не случайно в основном потоке писем на студию содержались лишь заявки на концертные номера и претензии по поводу отмены трансляции хоккейного матча.

Могучее оружие политической пропаганды чаще становилось лишь средством развлечения.

Передачи, которые мы расхваливали на летучке за актуальность и важность темы, не имели нужного отклика у зрителя и фактически били вхолостую. И сами работники студий втайне считали, что передачам общественно-политическим трудно конкурировать по своей увлекательности с художественным вещанием, что они заранее обречены на однообразие форм, на стандартные приемы.

А вот совсем недавно на нашей студии произошел показательный случай: один из ведущих режиссеров художественной редакции попросил перевести его в редакцию пропаганды, мотивируя свое решение тем, что именно здесь, в общественно-политическом вещании, должно быть главное и наиболее плодотворное направление творческой работы.

И действительно, за последнее время такие в прошлом «дежурные» передачи, как «Клуб деловых встреч», «Экран народного контроля», «Для тебя, человек», стали самыми «смотримыми» передачами, вызывающими большое количество зрительских откликов, влияющими на конкретные процессы производственной и общественной жизни. Качественно изменились содержание и форма этих передач. Люди стали свободнее вести себя на экране, смелее разговаривать «своими словами», делиться своими мыслями, сомнениями и тревогами. И эти живые беседы сразу заинтересовали зрителя.

Вспомните, какой отклик вызывают передачи Центрального телевидения «Мы помним дороги», «Рассказы о героизме», «Мир сегодня». Возрастает интерес телезрителей к подобным передачам и на местных студиях. И это не случайно.

Свободное поведение людей на экране можно было бы объяснить тем, что за последнее время телевидение широко и прочно вошло в нашу жизнь, в наш быт. Телевизор перестал удивлять людей своим таинственным мерцанием, он стал так же необходим и привычен, как книга, газета, радио. Но здесь дело не только в привычке. На взаимоотношения между голубым экраном и его зрителями влияют более серьезные причины, связанные с коренными изменениями в нашей общественной жизни. Активная борьба против показухи и пустозвонства, против лакировки и очковтирательства, решительный курс партии на восстановление подлинно демократических норм, на активное участие масс в решении конкретных вопросов производства и общественной жизни благотворно отразились на телевизионном вещании.

Малый экран особенно нетерпим ко всякой фальши и неискренности. Сама природа телевидения требует искреннего, открытого разговора со зрителем, активного общения с ним. И когда с экрана телевизора заговорили живые люди—руководители предприятий и рабочие, журналисты и общественные деятели, ученые и колхозники, заговорили о конкретных делах, о живых проблемах дня, ничего не украшая, не сглаживая остроту вопроса, заговорили честно и

искренне, своими словами, телезритель перестал быть сторонним наблюдателем. Ведь многие конкретные вопросы производства, быта, общественной жизни касались его лично, отражали его мысли и тревоги.

Разве могли, например, пермяки оставаться равнодушными, когда на экране архитекторы и строители обсуждали вместе с представителями общественности проекты новых домов и проспектов, выясняли причины недостатков строительства и благоустройства их родного города. Именно обсуждали, выясняли, а не только рассказывали и информировали. На экране происходил активный диалог людей, от которых зависело конкретное решение вопросов. Им приходилось тут же отвечать на многочисленные звонки и письма телезрителей. Такое же активное отношение телезрителей вызывают передачи из цикла «Экран народного контроля».

Когда на экране телевизора работникам того или иного предприятия показывали недоброкачественную продукцию, выпущенную их фабрикой, это приобретало особую силу воздействия. Чувствуя на себе внимание тысячи глаз, работники предприятия искренне, по-человечески смущались, тщетно пытались найти оправдание, отвечая на острые вопросы потребителей, работников торговых организаций. Это был настоящий гражданский суд над бракоделами. Чувство стыда за недоброкачественную работу, испытанное в студии, быстро приносило практические результаты.

Телевизионный экран оказывался острейшим оружием воспитания гражданской ответственности за свое дело. Его воздействие было направлено не только на тех, кто находился в студии, но и на тех, кто смотрел передачу. Ведь сам ход передачи требовал активного вмешательства зрителей, от них тоже зависело конкретное решение вопросов, имеющих общественное значение, а иной работник, наблюдая, как краснеет в студии его коллега, невольно задумывался: а все ли благополучно у него на работе, не придется ли и его коллективу и ему лично отвечать на телевизионном суде гражданской совести?

●

Почувствовав конкретное активное воздействие телевизионного экрана, зрители сами стали требовать выступления с телевизионной трибуны. Стали возникать многочисленные общественные редакции, которым, на наш взгляд, принадлежит большое будущее. В Перми особенно активно работает общественная редакция молодежного клуба «Юность» и общественная редакция милиции, регулярно выпускающая свой журнал «02», который поднимает конкретные вопросы воспитания, борьбы с преступностью, роли общественного мнения в воспитании людей.

Можно привести немало конкретных примеров того, как повсеместно повышается общественное воздействие телевизионных передач, но, пожалуй, наиболее яркое выражение новые процессы, происходящие в сегодняшнем телевидении, нашли в цикле бесед Сергея Смирнова «Рассказы о героизме». Ведь эти передачи стали действительно явлением огромного общественного значения, привлекли миллионы телезрителей самых различных возрастов и взглядов.

В чем сила воздействия бесед Смирнова?

Прежде всего в высокой гражданственности содержания, в самой цели этих бесед. Писатель рассказывает о судьбах конкретных людей, в которых отразилась судьба народная, и это затрагивает каждого, вызывает массу ассоциаций. Он воздействует фактами. А что может быть неотразимее живых документов, писем, фотографий? И очень важно, что, оперируя фактами, Смирнов в каждом из них открывает важный общественный смысл, выражает свое активное отношение к этим фактам и стремится заразить им зрителя.

И зритель верит Смирнову. Он знает его как человека, у которого слова не расходятся с делом, вся жизнь и деятельность которого посвящена служению людям. Без этой веры невозможны искренние взаимоотношения с телезрителем. И, наконец, самое важное — Смирнов требует от зрителей не только внимания, но и активного участия, конкретной помощи. Это просьбы, связанные с поиском неизвестного героя, или требование выразить свое отношение к событию, к поступку человека. Люди не могут не откликнуться на этот призыв, так как знают, что их помощь нужна для большого общественного дела. Так, в полном взаимодействии Смирнова и его зрителей восстановлены имена десятков народных героев.

Но большое значение имеет и сам процесс поисков. Активное участие в нем воспитывает у миллионов телезрителей высокие человеческие чувства, заставляет проверить свою жизнь, свои поступки высокой мерой гражданского долга.

Сергей Смирнов помог телевидению наиболее ярко выявить свою сокровенную суть.

Общественная значимость темы и конкретность материала, гражданское отношение к фактам, искренность и честность в общении со зрителем и активное взаимодействие с ним — вот средства телевизионной публицистики.

Но эти качества — не признаки определенного жанра, они выражают, на наш взгляд, существо телевизионного искусства, которое по самой природе своей призвано быть высокой гражданской трибуной, объединяющей миллионы человеческих сердец во имя высоких целей.

И еще одно качество, чрезвычайно необходимое,— чувство зрителя. Очень важно знать, и не только знать, но и почувствовать, чем живут сегодня зрители, что их сегодня волнует. Это чувство — то горючее, без которого не загорится огонь подлинного творчества и останутся немыми самые изощренные профессиональные приемы. Патетические ракурсы молодых строителей, эффектные проезды тракторов на фоне сельского заката и девичьих песен уже не могут сегодня скрыть бедность жизненных наблюдений и банальность мысли.

Зато сбивчивая, но взволнованная беседа скромной Катюши с писателем Смирновым вызывает своей подлинностью массу ассоциаций, большие благородные чувства.

Вспоминая добрым словом фильм Смирнова и Лисаковича, мы чаще всего говорим о самом кинематографическом приеме съемки — о скрытой камере, о синхронных съемках. Эти качества сейчас считаются чуть ли не обязательными признаками современного телефильма. Но ведь в той же «Катюше» далеко не везде оператор прятал от героев объектив аппарата. В некоторых эпизодах он даже решался подойти к ним почти вплотную, и это ничуть не нарушало естественности их поведения. Слишком волновала Екатерину Михайлову встреча с фронтовой юностью, и очень важно ей было рассказать людям, что такое война! Авторам фильма удалось создать для героини такие обстоятельства, где естественно и ярко проявились лучшие черты ее характера. И это решило успех фильма.

Как важно угадать эти единственно верные обстоятельства, в которых можно «разговорить» данного героя, раскрыть самые сокровенные струны души, как важно не закрыть искусственным приемом естественное проявление характера. Сам по себе прием ничего не решает. Выбор его зависит от замысла, от творческой задачи. Ведь и авторы «Катюши» не сразу нашли прием съемки. Вначале, как нам рассказывали, фильм предполагалось снимать по обычным сценарным канонам без особого новаторства. Планы авторов сломала сама Катюша — Екатерина Михайлова. Узнав поближе ее самобытный характер, авторы отказались от прежних сценарных ходов и решили предоставить слово на экране самой героине.

Это активное вмешательство самой жизни в ход съемок мы испытали недавно на своем опыте. В государственном киноархиве была найдена кинолента 1928 года со съемками старой Перми и Камы. Нельзя было без волнения смотреть эти кадры — так неузнаваемо изменилась Пермь. И мы решили показать этот контраст в своем фильме. Фантазия подсказывала неожиданные, казалось бы, оригинальные переходы, комбинированные съемки, наплывы, вытеснения и т. д.

Но первые же съемочные дни безнадежно разрушили сценарий. Во-первых, оказалось, что мы неверно определили одну из улиц на старой ленте. Найти ее оказалось не так-то просто. Ошибались даже краеведы и старожилы — так изменился облик города. Вначале мы были огорчены задержкой съемок, а потом поняли, что жизнь подсказала верный сценарный ход. И стали снимать самый процесс поиска.

Показывали фотографию старой улицы прохожим, строителям, старожилам и молодежи с просьбой определить, где это снято. И сам факт длительного поиска старой улицы (кстати, она оказалась одной из центральных улиц города) раскрыл замысел фильма и включил самих зрителей в события, происходящие на экране.

В работе над другим фильмом — о походе Уральского танкового корпуса — авторы уже в самом начале создания сценария обратились к зрителю с просьбой подсказать, как полнее и вернее рассказать о героях-пермяках. Просили прислать материалы, фотографии. Никто не ожидал, что этот призыв вызовет такой широкий общественный отклик. В студию стали приходить письма с уникальными документами и воспоминаниями героев прошедшей войны. Состоялись встречи однополчан, долгие годы не знавших друг о друге. Трудно угадать, каким выйдет фильм. Но уже сейчас живые жизненные ситуации, возникающие во встречах с будущими героями киноленты, корректируют сценарные замыслы, а главное, помогают авторам точнее почувствовать гражданскую «сверхзадачу» фильма, определить, о ком и о чем нужно рассказать. Фильм еще не снят, но его жизнь на телеэкране, по существу, уже началась... Периодические передачи, оповещающие зрителя о работе над фильмом, становятся публицистическим разговором о героизме, о подвиге...

●

Чем ближе телевидение к самой жизни, к зрителю, тем меньше на наших экранах неправды, искусственности. Это в равной мере относится и к художественным передачам. И здесь все чаще материалом художественного обобщения служат документы, факты.

Зритель требует от искусства прямого, открытого разговора о самых волнующих общественных проблемах. За сценическим образом он хочет разглядеть личность самого актера, почувствовать его гражданское отношение к жизни. И актер все чаще разрывает «четвертую стену» и обращается в зрительный зал. Пьесой становятся письма и газетные статьи, судебные протоколы и дневники.

Это увлечение театра документальностью часто объясняют влиянием телевидения. Вряд ли это верно. Ведь опять-таки дело не в приеме, а в новых требованиях к искусству. Другое дело, что на теле-

экране синтез документального и художественного производит особенное воздействие, так как он близок самой природе телевидения.

Искусство требует высокого мастерства. Но одно дело — подлинное мастерство, другое — ремесленничество. Глазок телекамеры является своеобразным определителем художественной честности актера, его творческой совести. Он мгновенно разоблачает перед зрителем всяческие ухищрения ремесленника, который пытается штампованным театральным приемом скрыть свое равнодушие, неискренность чувств, отсутствие мысли.

Телекамера как бы «разгримировывает душу актера», освобождая его от «копеечных приемов ремесла». Хорошо сказал об этом Сергей Герасимов в своей статье об А. П. Довженко в журнале «Искусство кино» (1964, № 9):

«Довженко сделал принципиально новый и крупный шаг по пути развития актерского или, лучше сказать, человеческого кинематографа... Довженко как бы разгримировывал всех артистов... я говорю о том гриме профессии, который с необыкновенной легкостью накладывается актером на свое сознание, на свою душу, во имя скоростного перевоплощения и который, по сути говоря, в истинном искусстве невыносим.

Это разгримирование актера было необходимо Довженко отнюдь не в интересах достижения только внешнего правдоподобия. Он отлично понимал, что вместе с этим происходит и освобождение, очищение актера от всех копеечных признаков ремесла. Он доискивался в актере человека и, когда находил его, последовательно, педагогическими усилиями укрупнял художественную натуру актера...»

Этой замечательной способностью доискиваться в актере человека необходимо овладевать нам, телевизионным режиссерам. Нужно искать такие сценарии, такое решение телеспектаклей, где режиссер и актеры могли бы в полную меру выявить свое гражданское отношение к роли, к пьесе, вовлечь зрителя в свои размышления, зажечь его большими, благородными идеями.

Пушкинский вечер

На телевидении есть такая должность — редактор. Что это такое? Во всяком случае не то же самое, что в кино. Непохоже и на должность завлита в театре.

Редактор телевидения — обязательно сценарист. Сценарист телевизионный. От его вкуса, знаний, от его таланта, наконец, зависит то, что появляется на голубых экранах. Зависит очень часто в значительно большей степени, чем от режиссера. На практике почти все телевизионные передачи можно разделить на передачи «режиссерские» и «редакторские».

Если в телеспектакле, телефильме, трансляции, репортаже главную роль играет режиссер-постановщик или режиссер-транслятор, то в передачах типа «Голубой огонек», «В театральной гостиной» первым человеком безусловно является редактор-сценарист.

«Литературный вторник» девятого февраля, посвященный Александру Сергеевичу Пушкину, был сделан на Ленинградской студии телевидения редактором литературно-драматического вещания Ириной Муравьевой.

«Сделан» — хорошее слово. Оно — свидетельство большой работы, серьезного подхода к теме, продуманности. Сделать передачу о Пушкине — задача чрезвычайно сложная. Избежать слащавости и не впасть в фамильярность, уйти от ходульности и не быть хрестоматийным, а главное, сказать о Пушкине что-то новое, сегодняшнее, то, что может быть эмоционально воспринято всеми, кому бесконечно дорог этот великий из великих.

Вел передачу режиссер Л. Цуцульковский. Он очень хорошо сказал вначале, что Пушкин сегодня не такой, как вчера, и что он входит в нашу жизнь, не спрашивая на то специального разрешения, и каждая встреча с ним — это новая радость, новое открытие.

На этот «литературный вторник» редактор И. Муравьева позвала людей разных профессий, объединенных общей любовью к поэту.

Были два пушкиниста-профессионала — Б. Городецкий и Г. Макогоненко; был художник М. Яшин, нашедший на Каменном острове место, где находилась дача Пушкина; был поэт Р. Рождественский; Анна Андреевна Ахматова (в записи на магнитную пленку) прочла три своих стихотворения о Пушкине; был артист В. Рецептер, читавший прозу Ахматовой о Пушкине; была итальянка К. Лосорса — преподавательница Ленинградского университета, читавшая на своем родном языке перевод стихотворения «Пора, мой друг, пора...»; был кинорежиссер Марлен Хуциев, мечтающий о картине «Пушкин»; были артисты Дмитрий Журавлев, Лев Колесов, Яков Смоленский, Сергей Юрский, читавшие стихи Пушкина.

Традиция ежегодного сбора на квартире Пушкина в канун дня его смерти была нарушена по весьма прозаической причине — дом ремонтируется. А в студии царила атмосфера пушкинского места, атмосфера, созданная не декорациями (их не было), а отношением окружающих к происходящему событию.

В передаче была закономерная смена ритмов выступлений. За торжественностью чтения Л. Колесова следовала лирическая взволнованность разговора С. Юрского; спокойное течение речи художника М. Яшина сменяла патетика Анны Ахматовой.

И главное, люди говорили потому, что не могли не сказать. У каждого из выступавших было бесконечное уважение к предмету разговора и подлинная любовь к человеку, о котором говорили.

Как может родиться импровизация на телевидении, а не игра в импровизацию, которой так отличается «Голубой огонек»? Ощущение настоящей сиюминутности у телезрителя возникает только тогда, когда его собеседник на экране действительно знает то, о чем говорит, а не выучил кем-то написанный текст. Телевизионная камера разоблачает любой обман, как рентгеновский аппарат.

На передачу «литературный вторник», о которой мы говорим, собрались люди, знающие то, о чем говорили. Они знали того, о ком говорили, хорошо и близко, и в передаче ощущался образ сегодняшнего, вечно живого нашего поэта.

Если умозрительно соединить участников телепередачи и сидящих у экранов телезрителей, то это были бы уважающие друг друга собеседники.

Режиссерская работа Д. Луковой была безукоризненна по вкусу. Монтаж осмыслен и логичен. Отсутствие претенциозных ракурсов давало возможность не отвлекаться и внимательно смотреть и слушать происходящее.

А происходил разговор умный и бесконечно важный. Потому что сегодняшний разговор о Пушкине — это всегда разговор о смысле и значении литературы вообще и великой русской литературы, в частности.

Потому что если бы в литературе могла существовать палата мер и весов, то Пушкин был бы в ней самым бесспорным эталоном.

Потому что, наконец, о Пушкине можно и должно говорить всегда по-новому, и «литературный вторник» памяти поэта Ленинградской телестудии со всей очевидностью это доказал.

Александр БЕЛИНСКИЙ, *режиссер*

Хроника телевидения

АНГЛИЯ

Английская коммерческая телевизионная компания «Ассошиэйтед телевижн», ведущая передачи для Лондона и Средней Англии, скупила акции двух компаний «Столл тиэтр корпорейшн» и «Мосс эмпайрс», являющихся крупнейшими владельцами театров в Англии. В результате этой сделки «Ассошиэйтед телевижн» приобрела 22 театра, 12 из которых находятся в Лондоне, и стала крупнейшей телевизионно-зрелищной фирмой капиталистического мира.

●

На конференции авторов телевизионных и киносценариев, собравшейся в Лондоне, создан Международный Союз сценаристов кино и телевидения. Председателем его избран американец Джеймс Уэбб.

●

Оригинальный конкурс на лучший телевизионный сценарий, составленный детьми, провела компания английского коммерческого телевидения «Ассошиэйтед редиффьюжн». Согласно условиям конкурса, продолжительность пьесы не может превышать 10 минут. В ней должны действовать восемь героев — четверо взрослых и четверо подростков. Авторы лучших сценариев получат возможность посетить телестудию и встретиться с актерами, участвующими в постановке.

Уже через три дня после объявления конкурса компания получила свыше ста рукописей. Тринадцать из них скоро станут известны английским телезрителям: по ним будут сделаны передачи. Среди сценариев, присланных на конкурс, есть все жанры: сказки, драмы, приключенческие пьесы и даже... фильмы ужасов — очевидно, результат влияния многих телепередач для взрослых не замедлил сказаться на детях.

●

С апреля 1965 года телевидение Би-би-си начало демонстрацию пьес Шекспира, относящихся к периоду войны между Алой и Белой Розой. Эти пьесы снимаются на пленку в специальной студии, которую Би-би-си оборудовало в Королевском шекспировском театре. Продолжительность каждой постановки — два часа.

●

На кинотелевизионных студиях компании «Рэнк» разработана система так называемых «моментальных декораций», с помощью которой во время демонстрации программы действующих лиц телевизионной передачи можно непосредственно поместить в обстановку, заранее отснятую на пленку и проецируемую на экран позади актеров. Актеры могут играть в пустой студии, у зрителей же будет создаваться впечатление, что действие развертывается в конкретной обстановке, а герои находятся в окружении определенных вещей.

ГАНА

В Гане действует широкоразвитая радио- и телевизионная сеть. Правительство Ганы закупило в Японии 150 тысяч телевизоров и установило их в пунктах массового просмотра телевизионных передач. В мае 1965 года вступают в строй установки цветного телевидения. Как заявили гене-

ральный директор Ганского радио и телевидения Форд и директор Телевизионного центра Дюбуа, телевидению в Гане принадлежит особая роль в деле просвещения, популяризации науки, формирования мировоззрения, и подъема культурного уровня широких масс населения.

ГДР

В последнее время в стране наблюдается значительный рост производства телевизоров. В настоящее время ГДР занимает четвертое место в Европе по количеству телевизоров на 100 жителей, обогнав ряд высокоразвитых в экономическом отношении стран. Каждая вторая семья в ГДР имеет теперь телевизор.

ГОЛЛАНДИЯ

С февраля 1965 года в Голландии действует так называемая «Телевизионная академия». Она готовит телепередачи общеобразовательного характера — 30-минутные программы по проблемам социологии, научно-популярные программы, курсы профессионально-технического обучения и т. д.

ИТАЛИЯ

«Скрытая камера», «Откровенная камера», «Каковы мы?», «Секретное зеркало» — под такими заголовками во многих странах мира идут телепередачи, в которых с помощью замаскированных телекамер и микрофонов показывается реакция публики на различного рода происшествия, сенсационные события и т. д. К этому методу прибегают при организации некоторых программ на Польском телевидении, на телевизионных студиях США, Англии, Франции, Италии.

В Италии подобные передачи недавно шли в еженедельной серии под названием «Секретное зеркало». Они готовились видным итальянским кинорежиссером Нанни Лоем, выступавшим также в роли одного из главных участников большинства сцен серии.

Во время подготовки серии Нанни Лой разыгрывал на улицах городов Италии на глазах у публики более трехсот различного рода «инцидентов», вызывая бурную реакцию случайных свидетелей. Лой становился то «безработным», то «вором», то «кондуктором автобуса», то «обманутым мужем». Нанни Лой привлекал к участию в сценках и местных жителей и актеров тех городов, куда он приезжал для съемок. Все «происшествия» разыгрывались в реальной обстановке: на улицах, в автобусе, в магазине. Благодаря тщательной подготовке, продуманной режиссуре все происходило настолько правдоподобно, что прохожие принимали разыгрываемые эпизоды за действительность. Лишь после того как нужная сцена бывала отснята, режиссер приносил извинения собравшимся и объявлял, что инцидент был всего лишь «шуткой телевидения».

Успешное осуществление замысла требовало от Лоя и его помощников большой смекалки и находчивости, начиная с актерских импровизаций и кончая техникой, так как составить заранее точный сценарий для подобной передачи невозможно.

Наибольшие трудности были связаны с использованием техники, поскольку публика не должна была видеть ни камер, ни микрофонов, ни осветительной аппаратуры. Для этих целей сотрудники телевидения, обслуживавшие технику, нередко надевали форму железнодорожников, слесарей, дорожников и т. п. Недалеко от места предстоящего «происшествия» над водопроводным колодцем или над какой-либо подземной магистралью натягивались брезентовые тенты, обычно используемые ремонтниками. За ними скрывались теле- и кинокамеры, иногда операторов помещали в телефонные будки, стекла которых покрывались мелом, и вывешивалось объявление: «Ремонт». Съемки производились из окон ближайших домов и из «случайно» проезжавших машин. Иногда требовалось дополнительное освещение. Его маскировали под иллюминацию, световую рекламу, освещенные витрины магазинов. Особенно трудно было замаскировать микрофон, его легко выдавал шнур, тянущийся к магнитофону. Лой прибегнул к миниатюрному микрофону, помещавшемуся в нагрудный карман актера — участника «инцидента». Этот микрофон соединялся с небольшим передатчиком, который актер укрывал в другом кармане. В нескольких метрах располагался замаскированный приемный аппарат и магнитофон. С их помощью и записывался разговор, происходящий между актером и толпой.

Конечно, не обходилось без определенных издержек. Случалось так, что приходилось отказываться от великолепно отснятых кадров, так как оказывалось, что камеры зафиксировали одних действующих лиц, а на магнитофон записаны голоса совсем других или качество звука было слишком низким. Иногда от заснятых сцен приходилось отказываться из-за нежелания случайных участников сценки стать героями телевизионной передачи. Однако в большинстве случаев Нанни Лою удавалось без особого труда получать от них разрешение на показ того или иного эпизода по телевидению.

Серия пользовалась большим успехом у телезрителей и получила положительную оценку итальянских критиков.

ПОЛЬША

В течение ближайших двух лет Польское телевидение получит значительное количество новой техники: комплекты студийного оборудования, современную звукозаписывающую и воспроизводящую аппаратуру, теле- и кинооборудование последних моделей, телепередатчик. А в 1966 году в строй вступят две новые телевизионные студии.

В настоящее время Варшавский телевизионный центр, готовящий 75 процентов всех программ, располагает тремя передающими студиями, тремя студиями для проведения киносъемок и телевизионных записей, двумя трансляционными станциями и двумя передатчиками. Остальные 25 процентов программ готовятся местными телецентрами, расположенными в семи городах страны (в Катовицах, Кракове, Вроцлаве, Лодзи, Познани, Гданьске и Щецине).

В Польше насчитывается 1 миллион 700 тысяч телевизоров.

●

Польский комитет по радиовещанию и телевидению имеет широкие дружеские и деловые связи со многими странами Африканского континента. Первый договор об обмене программами, техническими новинками и радио- и телевизионными кадрами был подписан еще в 1960 году с Гвинеей. Позже подобная договоренность была достигнута с Алжиром и Мали. И совсем недавно дружеские контакты были установлены с радио- и телевизионными организациями Ганы.

Польские специалисты приняли деятельное участие в создании телевизионной школы в Алжире. В соответствии с подписанным договором алжирская молодежь будет готовиться в польских высших учебных заведениях для работы на телевидении и радио. Одновременно в Алжир направляются польские специалисты для подготовки кадров на месте. Польское телевидение обязалось поставлять Алжирскому телевидению в порядке обмена телефильмы научно-популярного и просветительного характера и музыкальные программы.

Республика Мали, где нет еще телевизионной сети, заинтересована прежде всего в поставках радиоприемников и радиооборудования; телевизионное оборудование стоит на втором

плане, так как введение телевидения в стране ожидается не ранее 1970 года.

Договором с радио- и телевизионными организациями Ганы предусматривается обмен телефильмами, радио- и телевизионными программами. Из Польши в Гану направляется специальный корреспондент, который одновременно будет постоянным консультантом Ганского радио и телевидения.

США

В том, что художественный уровень американских телевизионных программ весьма низок, сходятся мнения всей американской критики. Спор идет лишь о причинах столь безрадостного положения на телевидении США. Известные телевизионные журналисты и продюсеры Дэвид Саскайнд и Сол Сакс по-разному объясняют это явление. Первый предполагает, что низкопробность телепрограмм определяется низменными вкусами американских телезрителей, то есть, выражаясь научно, спрос определяет предложение... Второй придерживается другого мнения: люди смотрят плохое, говорит он, только потому, что нет хорошего,— мол, на безрыбье и рак рыба... Сделав самих телезрителей ответственными за плохие телепрограммы, Д. Саскайнд таким образом лишил себя возможности (на весьма неопределенное время — пока не «исправятся» американцы!) выдавать рецепты для оздоровления отечественного телевидения Зато Сол Сакс оставил за собой эту возможность. Он считает, например, что интерес к комедийным и «медицинским» сериям у американцев определенно ослабевает и что продюсерам пора заняться демонстрацией программ из мира сверхъестественного, полагая, повидимому, что американский телезритель уже «созрел» для них.

ФРАНЦИЯ

В коммерческом трибунале департамента Сена начался судебный процесс: кино против телевидения. От имени кино выступает Национальная федерация владельцев кинозалов, интересы телевидения защищает французская радио- и телевизионная организация — ОРТФ. Французскому телевидению предъявлено обвинение в «незаконной конкуренции». Федерация требует от ОРТФ уплаты 100 миллионов новых франков в качестве компенсации за кинофильмы, демонстрировавшиеся до настоящего времени по телевидению. Кроме того, федерация намерена добиться постановления суда о запрещении в будущем показывать кинофильмы по телевидению. За нарушение этого положения предусмотрен штраф в размере 100 000 новых франков за каждый фильм.

●

Весной этого года по Парижскому телевидению демонстрировался прославленный советский фильм «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна.

●

«Мистер Пиквик в сегодняшнем Лондоне» — так называлась одна из передач парижского телевидения. Пиквик (артист Андре Жиль) посещал места, связанные с памятью Чарльза Диккенса. Он побывал в «Лавке древностей», в доме, где жил Диккенс, снимался на фоне парламента, посетил спектакль «Приключения членов Пиквикского клуба», который почти два года с успехом идет в лондонском театре «Севиль». Там произошла трогательная встреча двух Пиквиков — Андре Жиля , и его лондонского коллеги Гарри Секомба.

ФРГ

В номере «Европейской телевизионной газеты» (она выпускается четыре раза в год по «Евровидению») от 17 декабря, подготовленном в основном телевидением Би-би-си, был показан телевизионный фильм, снятый швейцарским телевидением в Мюнхене. Фильм касается «негритянской проблемы»... в Западной Германии. Дело в том, что американская армия, побывавшая во время второй мировой войны и после нее во многих немецких городах, оставила немало своих потомков, как белых, так и черных. Отцы впоследствии вернулись в Соединенные Штаты, а дети остались в Западной Германии.

Вот что получилось в результате соблюдения законов, царящих в ФРГ. Белые матери-одиночки черных американских потомков, являясь гражданками Федеративной Республики, получают от государства пенсию. Но если они скрепили свою связь с американским негром брачными узами, они теряют право на пенсию, ибо стали уже гражданками США, на которых заботы федерального правительства не распространяются. Телезрители, таким образом, могли познакомиться с весьма своеобразным применением законов в ФРГ.

●

«Прошлое перед судом» — так называется серия передач, демонстрируемых по воскресеньям западногерманской телевизионной организацией «Норддойчер Рундфунк». Используя документальные фильмы и фотографии, авторы этой серии рассказывают о чудовищных злодеяниях фашистов в лагерях смерти и в других местах во время второй мировой войны. Комментирует передачи писатель Аксель Эггбрехт, в свое время подвергавшийся преследованиям со стороны нацистов. В своих выступлениях он клеймит нацизм и антисемитизм. Эти и подобные им передачи вызывают острое недовольство Бонна. Наряду с журналами «Шпигель», «Штерн» и газетой «Ди Цайт» телевизионная организация «Норддойчер Рундфунк» презрительно именуется в правительственных кругах Бонна «оппозиционной мафией».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Вещание для детей и юношества занимает значительное место в программах Чехословацкого телевидения. Для этой категории телезрителей по Центральной программе ежемесячно демонстрируются в среднем 62 передачи. Из них 23 предназначаются для самых маленьких, 17 — для детей среднего возраста, 12 — для школьников старших классов и 10 — для молодежи. Кроме того, выпускаются специальные передачи для коллективного просмотра в дошкольных учреждениях, в третьих-пятых классах девятилетней школы и в школьных тематических кружках.

В СТРАНАХ АФРИКИ

Развитие телевидения в африканских странах идет быстрыми шагами. Не прошло и пяти лет с того момента, когда в Касабланке заработала экспериментальная телевизионная станция, а уже 13 африканских стран имеют регулярно работающие телепередатчики. Телевидение стало обычным явлением в ряде густонаселенных стран Африканского континента. Так, в Нигерии работают 4 телевизионные станции. Имеют собственные телепередатчики Либерия, Марокко, ОАР, Сьерра-Леоне, Берег Слоновой Кости, Верхняя Вольта, Алжир, Габон, Кения, Судан, Уганда, Конго (со столицей в Браззавиле). Строятся телестанции в Гане, Мавритании, Тунисе и Сенегале.



Эуджен БАРБУ

Учиться друг у друга

То, что современный писатель во многом обязан кинематографу, не является новым. Исходя из этого, возникает вопрос: а чем кино обязано писателю? Многие годы подряд не только в Румынии, но и во всем мире усиленно пропагандировалась вздорная мысль, что писателю нет места в кино из-за его невежества по сравнению с признанными «специалистами» десятой музы. Все это преподносилось так, словно экран рассказывал не о тех же людях, об их жизни — веселой или печальной, людях, которые являются предметом литературы.

Совмещение в одном лице писателя и режиссера идеально, но, даже на первый взгляд, весьма сложно. Режиссер обязан быть терпеливым, хорошо знать технику, мыслить кинематографически, иначе чем писатель.

Более печален случай, когда режиссер, будучи только режиссером, сам пишет для себя сценарии, совершенно не зная элементарных требований литературы. В Румынии один служитель кинокамеры провел «опыт», который обошелся государству в несколько миллионов лей. В результате был произведен гибрид, способный лишь занять почетное место в музее ужасов. Впрочем, этот кинофильм мог бы, вероятно, пользоваться успехом у глухонемых, так как режиссер не снабдил его никакими репликами — то ли из-за нежелания искать партнера, то ли из-за собственной неспособности писать диалог.

Огромна роль кино в воспитании широких масс, поэтому нельзя не проявлять особой требовательности к коллективу, создающему кинокартины. Я отнюдь не выступаю против открытий в кино, но это должны быть настоящие новации, обладающие прежде всего признаками искусства, ибо в современном кинематографе все более заметно стремление во что бы то ни стало что-либо изобрести, даже если все это давно уже изобретено.

Что касается отношений между литературой, театром и кино, я думаю, что фильм прежде всего должен иметь в своей основе высококачественный литературный сценарий, идейный и гуманный. На мой взгляд, кинематограф должен теперь очень мало заимствовать у театра. Театральный актер, находясь перед объективом кинокамеры, обязан забыть театральные навыки, приемы. Тот, кто путает театр и кино, не минует неудачи. Из театральной практики кино может, пожалуй, заимствовать одно: хорошую живую, остроумную реплику. Мне кажется, что натура в кино необходима больше, чем в любом другом искусстве. Я люблю итальянский кинематограф именно потому, что его фильмы запечатлевают улицу, людей, встречающихся на ней, потому, что в его фильмах обсуждаются насущные проблемы этих людей, наконец, потому, что в них нет нарочитого желания преподнести окончательные решения.

Я не терплю дидактического кино, кино, насаждающего порядок в морали, истории, педагогике или в других дисциплинах. Нам всем необходимо кино, основанное на жизни и искренности. Голливуд погиб потому, что не понял безвозвратного ухода эпохи лакировки действительности, слащавых кинофильмов, где содержание заменено громоздкостью и парадностью.

После минувшей войны зритель искал и ищет в произведениях литературы, драматургии и кино ключ к пониманию того, что им было пережито, и воспринимает все, что подано просто и обличительно, без особых ухищрений. Итальянцы, по-видимому, первые поняли это требование. Неореалисты покончили с опереточным «искусством» фашизма и загорелись желанием выразить все то, что им запрещалось в течение столь долгого времени. В этом, по-моему, и заключается успех итальянских кинофильмов.

Продолжаем публикацию писем, присланных в редакцию зарубежными писателями.

В румынском национальном кино меня начало привлекать стремление раскрыть правду нашей истории, стремление смело рассказать в сценарии все, что мы думаем о нашей эпохе, о том, как живут наши люди, строящие социализм без шума и парадности, с той глубокой скромностью, которая свойственна нашей рабочей партии. Есть и вещи, которые мне не нравятся, но это относится к прошлому, к эпохе, когда в румынском кино преобладали легкие, безыдейные сюжеты, а проблемы решались с невероятной легкостью, в отрыве от реальной жизни. К счастью, теперь больше нет авторов и режиссеров, увлеченных пустозвонством, нет и их «искусства».

В кинематографе других стран искренне ненавижу «боевики», помпезные картины, даже если в них есть хорошо поставленные эпизоды зрелищного характера или превосходно играют актеры. Чего стоят старания некоторых кинофирм воспроизводить до мельчайших подробностей давно исчезнувшие крепости, воскрешать известных из книг детства героев, когда конфликты, лежащие в основе этих фильмов, возмущают своей вздорностью. Огни и копья, львы и иного рода звери выглядят фальшиво, так же как не убедительна и смерть героев, упавших с бегущих коней или фургонов. Своей бессодержательностью эти картины в конце концов станут неинтересны и их последним потребителям — детям, что, я надеюсь, приведет к прекращению производства таких картин.

Мне кажется, что такие картины, как «Гамлет» с Лоренсом Оливье, «Иван Грозный», «Броненосец «Потемкин» оказывают положительное воздействие не только на мировое кино, но и на литературу всех стран мира. Писателям есть чему поучиться у волнующих кинопроизведений, побуждающих человека к добру, окрыляющих и зрителя и творческого работника.

Eugen Barbu

Бухарест

Рей БРЕДБЕРИ

Поживем — увидим

Я очень ценю ваш интерес к моим взглядам на современное искусство кино, но я сейчас целиком погрузился в работу над сценарием «Марсианской хроники», съемка которой начнется в этом году, и поэтому время мое строго ограничено. Искренне об этом сожалею. Возможно, мне удастся что-нибудь написать для вас к концу года. А пока скажу лишь, что, по моему глубокому убеждению, кино — величайшее искусство по той простой и банальной причине, что в нем чудесным образом сочетаются все остальные формы искусства.

По-моему, кино представляет собой форму поэзии, то есть оно больше похоже на хорошие стихи, чем на роман, короткий рассказ или пьесу. Поэзия оперирует метафорами, сравнениями и символами. То же самое делает и кино более или менее явно или скрыто. Каждый отдельный кинокадр символичен независимо от желания автора. Простое писчее перо на сцене едва можно разглядеть. Будучи показанным на экране, оно автоматически превращается в громадный корабль космических размеров. Крупный план преобразует его в грандиозный символ всех перьев мира!!! Кто не знает этой истины, должен поостеречься, если хочет работать в кино. Сценический злодей выглядит на экране в десять раз большим злодеем, потому что в фильме видны даже поры на коже его лица!

Всю свою жизнь я любил кино, и если бы мне повезло родиться не одному, а со вторым «я» — я непременно отдал бы одну из своих жизней работе в кино...

Надеюсь когда-нибудь сам поставить фильм по одному из своих рассказов. Поживем — увидим.

Еще раз благодарю. С наилучшими пожеланиями.

Ray Bradbury

Лос-Анжелос

Карло БЕРНАРИ

Обогащение объективной реальности

Как это ни трудно, мне все же удается дочитать до конца книгу, даже самую посредственную; но я не в силах заставить себя смотреть фильм, в котором не содержится ничего нового ни с художественной, ни с познавательной точки зрения. Однако не надо думать, что эта бóльшая склонность к чтению объясняется моей профессией — профессией человека, пишущего книги, которая делает меня более терпимым к письменному слову, чем к киноизображению, или же моим согласием со старой пословицей, гласящей, что нет такой плохой книги, где не было бы заключено чего-нибудь хорошего. Я, наоборот, считаю, что мы тут имеем дело с явлением, гораздо более широко распространенным, чем можно было бы думать, среди людей, способных критически (или диалектически) подходить к произведениям как литературы, так и кино. Надо признать, что чтение превращается в процесс (допускающий улучшение или ухудшение в зависимости от субъекта, осуществляющего этот процесс) претворения слова в образ, что невозможно в кино, которое, в отличие от чтения, предлагает зрителю-читателю уже отработанные во всех деталях образы — зрительные изображения.

В фильме все уже окончательно выражено и остается лишь либо принять это, либо отвергнуть: и общая атмосфера, и среда, и одежда, и физиологический тип главного действующего лица, то есть все, что составляет внешнюю сторону — еще до того, как мы познакомились с событиями, о которых повествуется, с психологией героев и связанными с этим символами; все уже точно и четко определено, и горе создателям фильма, если бы этого не было! Мы имеем дело с пусть ошибочным или наивным, но окончательным вúдением, поэтому, смотря плохо сделанный фильм, я чувствую себя так, будто я тоже несу вину за его низкое качество в неменьшей степени, чем если бы был его режиссером; я не могу прибегнуть к помощи собственной фантазии, чтобы выделить и дорисовать какой-нибудь более мне импонирующий, менее пошлый образ, чем те остальные, что смотрят на меня с экрана; пока могу выдержать, я сижу в кресле, словно парализованный полным отсутствием художественности фильма: и узник и собственный тюремщик одновременно...

Совсем по-другому дело обстоит с романом, пусть даже самым банальным и решительным образом ошибочным: я могу делать с ним все, что мне вздумается,— изменить лица героев, заменить стены, в которых происходит действие, другими, создать более созвучную повествованию атмосферу, а если мне уж никак не изменить хода событий, то я всегда могу расположить их в той гамме, в соответствии с тем ритмом, которые, отвечая моему читательскому интересу, дают мне возможность быстро пробежать глазами наиболее слабые места и подробнее остановиться на самых удачных. В сущности, читая книгу, я выполняю операцию ее претворения в образы, целиком и полностью соответствующие остроте моего восприятия, степени подготовленности, уровню моей культуры зрителя-читателя. Всякое чтение представляет собой своего рода «экранизацию» читаемой книги; именно этой способностью легко претворяться в зрительные образы и объясняется успех некоторых явно посредственных книжек, названия которых время стерло в истории литературы. Если бы можно было заснять на пленку два прочтения одной и той же книги, то мы увидели бы, что ни один зрительный образ, возникший в результате чтения у одного читателя, не был бы похож на соответствующий образ, возникший у другого.

Исключение составляют действительно высокохудожественные литературные произведения, ибо в них самих заложена такая выразительная сила, что их вполне можно считать созданными посредством зримых, фигуративных образов. Быть может, именно этой зримостью, заложенной в художественном произведении, и объясняется почти полная невозможность достигнуть верности при экранизации подлинно литературного произведения, в отличие от той исключительной легкости, с которой удается перенести на экран слабое произведение, именно потому, что оно слабое — то есть зрительно несовершенное и противоречивое, вызывающее необходимость домысливать его в фигуративном отношении,— оно без труда поддается любому виду кинематографического прочтения.

Все это, разумеется, я говорю в качестве читателя-потребителя. Как для писателя-творца дело обстоит совершенно по-другому: я постоянно ощущаю противоречивость своего отношения к кино. Как человек, стремящийся идти в ногу со временем, я не отказываюсь, а, наоборот, выражаю пожелание, чтобы какое-нибудь из моих литературных произведений проложило себе путь в кино. Но всякий раз, когда это вот-вот уже готово произойти, я начинаю бояться, что тот или иной мой роман, попав на прокрустово ложе, уготованное для него какой-нибудь кинофирмой, будет сокращен или растянут в зависимости от непререкаемых требований режиссера. И если, с одной стороны, я льщу себя надеждой, что сумею спастись благодаря достоинствам, таящимся в самом повествовании, то, с другой, во мне сразу же просыпается демон, твердящий, что в том случае, если фильм будет поставлен, он безусловно будет плох, тогда как если он не будет поставлен, то я смогу утешаться тем, что кинематографический успех литературного произведения, как я сам всегда говорю, зависит только от его художественного несовершенства, то есть что литературное произведение может быть экранизировано тем успешнее, чем легче низвести его до уровня лишь повода для кинематографического повествования.

В основе большинства кинопроизведений почти всегда лежат попытки фигуративного прочтения литературных произведений, даже если предпосылки совершенно различны и речь идет о создании приключенческого повествования. Надо самому участвовать в коллективной работе над сценарием, чтобы знать, как часто кинематографисты обращаются к примерам, почерпнутым из литературы — как достойным, так и вовсе не заслуживающим ни малейшего внимания,— чтобы создать какую-нибудь сцену, иногда один лишь «проход»...

Когда кино предлагает моему вниманию в сотый раз «Войну и мир», нового «Гамлета» или новую «Мадам Бовари», я не могу претендовать на то, чтобы кинематографическая версия воссоздавала на экране, как кислота на цинковой пластине, какие-то неизменные и неизгладимые зрительные образы: мы имеем дело самое большее с определенным ви́дением, подходом, которому вряд ли удается заслонить или стереть то восприятие, впечатление, которое мы храним после простого чтения этих произведений; неизменно находится какая-нибудь черта, какой-нибудь момент, как бы он ни был мимолетен, которые не только не совпадают с образами, уже неизгладимо запечатлевшимися в нашей читательской памяти, а, наоборот, даже мешают восприятию, как световой контур на плохо отрегулированном телеизображении. Поэтому ни один режиссер, как бы талантлив он ни был, никогда не сумеет подарить нам такое свое кинопрочтение, которое было бы способно заменить ви́дение, уже бережно хранимое нами где-то глубоко в памяти.

Когда я утверждаю, что мое культурное формирование было бы неполным без некоторого багажа изобразительного искусства, состоящего не только из определенных произведений живописи, но также и из определенных произведений киноискусства 30-х годов, я имею в виду фильмы, созданные в определенной культурной атмосфере того периода, но не являвшиеся порождением литературы или же представлявшие собой такие новинки в смысле изобразительных средств, что это заставляло забыть о возможных компромиссах с литературой при их создании, если последние и имели место. В предисловии, написанном мною к последнему изданию романа, явившегося моим литературным дебютом в далеком 1934 году («Трое рабочих», изд-во Мондадори, 1965), я не отрицаю влияния, которое могли оказать на меня фильмы Дюпона, Видора, Штернберга, Мурнау, Дрейера, Пабста, Довженко, Эйзенштейна, Ланга, Пудовкина, не говоря уже о более коварном, потому что косвенном, влиянии со стороны режиссеров, работавших совсем в другом направлении, как, например, Чаплин, или ранний Клер, или сюрреалисты вроде Бюнюэля, Мэн Рэя, Дислоу...

Еще я должен добавить кое-что, ныне уже не вызывающее споров и всеми признанное благодаря не только усилиям кинокритики, но и всему развитию философии за последние годы, а именно: в те годы мы сделали открытие, что объективная реальность обогатилась новой субъективизированной объективной реальностью — реальностью кино. В большей степени, чем это могла сделать живопись со своей неподвижной изобразительностью, мир кинематографических форм, представляющий собой движение, начал властно утверждать новую силу художественного воздействия: лес, угол дома на городской окраине, дерево, окно, человек уже не были только

и чисто натуралистически лесом, углом, деревом, окном, человеком и так далее, а содержали в себе уже нечто большее, не являющееся по своей природе лишь чем-то литературным или живописным; в них было нечто большее, заключающееся в движении, в изменении, то есть в бесконечных изобразительных опосредствованиях, порождаемых кино, которые способствовали изменению и обогащению объективной действительности. Другими словами, мы начали осознавать нечто, что происходило всегда, но что теперь уже без всяких колебаний заставило нас признать кино; реальная действительность, обогащенная новой возможностью показать себя, наблюдала за нами и уже не давала нам обольщаться в том смысле, что мы можем изображать ее в абсолютно «чистом» виде или же исключительно «своей». По мере того как кино постепенно раскрывало окружающую действительность, оно на все накладывало свой отпечаток, оно изменяло и деревья и дома, так что сообразовываться с объективной реальностью, как это делалось раньше, теперь стало все труднее и труднее.

Если мы будем требовать от кино, чтобы оно признало, что некоторые стороны показываемой им действительности хотя и являются действительностью, но вместе с тем представляют собой и тот особый способ толковать эту действительность, который подсказан ему литературой, нам самим придется признать и то, что многое в объективно существующем мире, раскрываемое нами посредством литературы, хотя и принадлежит к этому объективно существующему миру, но, однако, со всеми могущими быть с ним связанными кинематографическими наслоениями. В конце концов, нравы жителей южных морей — достояние как Мелвилла, так и Стивенсона (оставим в покое антропологов!), но они являются достоянием также и Гогена и в неменьшей мере Мурнау и Флаэрти. Найдется ли кто-нибудь, кто, очутившись перед лицом нашей действительности, сумеет когда-либо зачеркнуть одну из этих трех линий прочтения реальности — литературную, живописную или кинематографическую?

Поэтому у меня находят благосклонный прием все гипотезы о взаимопроникновении и взаимосвязи различных научных дисциплин; но я твердо уверен, что в истории культуры бывают такие моменты, когда те или иные ее области и формы обеспечивают себе ведущую роль и не только оказывают более или менее решающее влияние на все остальные, но влияют даже на сам выбор материала, причем иной раз столь грубо и непосредственно, что это самым пагубным образом отражается на достигнутых результатах и долголетии созданного. Возьмем, например, все те литературные произведения в западных странах (я не располагаю достаточными сведениями о том, что происходит в этой области в Советском Союзе), которые словно специально написаны для того, чтобы сразу же быть превращенными в киносценарии. То же самое можно сказать и о той живописи, которая, отказываясь от своего специфического языка, принимает описательный, иллюстративный или же парадно-юбилейный характер, а также и о том кино, которое пытается брать за образец литературные произведения и отказывается хранить верность самому себе ради никогда не достижимой верности чуждым ему принципам.

Несомненно, следует учитывать также и то, что с распространением так называемой литературы взгляда (предвестником которой является «новый роман») и определенного рода фильмов, все более стремящихся уйти от действительности и не дающих прямого ответа на стоящие перед нами вопросы, идиллия между литературой и кино может подвергнуться некоторым ударам и нарушиться. Но, в конечном счете (за исключением крайних случаев, которые именно потому, что они выходят за рамки схемы, подтверждают ее существование), я верю в ничем не заменимое опосредствование действительности самим человеком. Подобно прозрачной поверхности, он пропускает сквозь себя все лучи, хотя при этом и изменяет их направление; я сказал бы, что эта функция опосредствования действительности именно и состоит в отражении под определенным углом отклонения.

Carlo Bernari

Рим

Мартин ВИКРАМАСИНГХЕ

Единство искусства

Есть кинорежиссеры и критики, стремящиеся отделить искусство кино от литературы и запереть их в изолированные, взаимонепроницаемые отсеки. Это стремление возникло, видимо, вследствие того, что некоторые кинокритики противопоставляют фильм литературному оригиналу, по которому он создан, лишь затем, чтобы принизить киноискусство. Такого рода подход заслуживает всяческого осуждения. В то же время изучение некоторых аспектов фильма в сравнении с его оригиналом вполне оправданно и правомерно. Оперируя результатами такого сравнительного изучения, критик имеет возможность воспитывать широкие слои зрителей, прививать им более высокий художественный вкус и умение отличать плохие фильмы от хороших. Иногда критические статьи авторов, занимающихся сравнительным анализом кинематографа и литературы, раскрывают перед кинорежиссером такие аспекты современного романа, которые до сих пор им не были полностью использованы.

Автор одной статьи, опубликованной недавно в журнале «Филмз энд филминг»*, писал:

«Тот, кто старается определить фильм как недостойное подражание или, наоборот, как точное воспроизведение некоей литературной формы, по существу, полностью игнорирует весь процесс производства кинофильма, его теорию и методы его создания. Сопоставление фильма с пьесой или романом, по которому он создан, свидетельствует о похвальной эрудиции критика; однако читателя такое сопоставление оставляет почти совершенно равнодушным».

Разумеется, в критической статье следует отметить, что фильм создан по книге или пьесе, но такое сообщение имеет, по-моему, чисто информационное значение.

Ни один серьезный критик не попытается дать оценку роману, не изучив его форму и характер. Только уловив суть образной системы и характер романа, можно правильно понять авторский взгляд на жизнь и оценить его мастерство во владении языком, умение пользоваться символикой и, наконец, понять само значение созданных им образов. Читатель, не умеющий критически мыслить, легко может уловить общую сюжетную линию романа и думать, что ею определяется система образов произведения и его форма. Однако сюжет представляет собой лишь один из аспектов общей системы образов и характера романа. Понимание системы образов романа требует внимательного анализа языка автора, ибо такой анализ дает критику возможность проникнуть в сущность художественной индивидуальности писателя.

Манера построения и характер фильма должны рассматриваться в связи с методами и приемами киноискусства как особого средства выражения. Серьезный критик может основывать оценку киноленты только на результатах такого анализа. При этом не следует, однако, полностью упускать из виду литературную первооснову кинематографического произведения. Кинокритику необходимо учесть основной характер романа, но не для того чтобы указать на отклонения от него, а чтобы сравнить дух литературного произведения, отраженный в его стиле, форме, с системой зрительных образов фильма. В плохих фильмах такой наводящий на размышления зрительный ряд встречается редко.

Мне кажется, что сравнительный критический анализ кино и литературы может несколько обуздать энтузиазм продюсеров, думающих только о своих прибылях, и режиссеров, слишком увлекающихся техническими и художественными новшествами.

Хороший писатель и его издатель пользуются значительно большей степенью свободы, нежели кинорежиссер или продюсер. Хороший современный роман читают в определенном кругу читателей, для которых и пишет романист. Кинофильм же не создается только для ограниченной аудитории зрителей. Кинофильм привлекает интерес всех, кто обладает хорошим зрением, независимо от того, образованные они люди или нет.

Ни один продюсер или режиссер, снимающий свой фильм по хорошему роману или пьесе, не может уйти от серьезной и здоровой сравнительной критики. Подобное утвер-

---

* Сокращенный перевод этой статьи (Уильям Фейдиман. «...Но по сравнению с оригиналом...») напечатан в журнале «Искусство кино», 1965, № 5. (*Ред.*)

ждение не следует рассматривать как поддержку стремлений цейлонских журналистов, старающихся под влиянием предубеждений или зависти «разгромить» тот или иной кинофильм, утверждая, что он значительно ниже своего оригинала.

Несмотря на все различия в средствах выражения, все виды искусства имеют некое единство. Задача критики и эстетики — отражать это единство.

Обо всем этом мне захотелось написать еще и потому, что недавно у нас на Цейлоне возник спор, который был поднят местными журналистами и кинокритиками вокруг фильма «Гампералия», созданного на основе моего одноименного романа. Одни критики противопоставляли фильм роману для того, чтобы подчеркнуть недостатки фильма. Другие противопоставляли роман фильму, стараясь принизить роман.

Многие журналисты, не сумевшие понять трагического аспекта человеческих взаимоотношений, показанных в фильме, выступили с критикой кинокартины, утверждая, что она изображает «дом мертвеца».

На состоявшемся недавно в Индии Международном кинофестивале фильм «Гампералия» получил первый приз и награду Международной ассоциации критиков, которая сочла, что фильм отражает поэзию человеческих взаимоотношений. Это определение позволяет сделать вывод, что, даже не будучи знакомы с романом, критики уловили очень важный аспект фильма «Гампералия» благодаря тонко прочувствованной системе зрительных образов.

Трагический характер человеческих взаимоотношений подобно эмоциональной радуге пронизывает весь словесный рисунок романа. Кинорежиссер и сценарист сумели понять эту особенность системы образов романа и воплотили ее в кинематографическом зрительном ряду. Я подчеркиваю, что они сделали это совместно, ибо режиссер не знал языка, на котором написан роман «Гампералия».

В заключение — несколько слов о создателях фильма «Гампералия». Его поставил Дж. Пейрис, являющийся одним из лучших режиссеров Цейлона. Уильям Блейк, оператор «Гампералии», — один из лучших наших кинооператоров. Сценарий написал литературовед Реджи Сиривардена. Продюсер Антон Викрамасингхе нарушил избитые стандарты, избрав для экранизации роман, в котором нет традиционной сентиментальной, любовной темы.

Martin Wickramasinghe

Коломбо

Ласло КАМОНДИ

Стоит ли рисковать?.. Стоит!

Прошу извинения за то, что отвечаю на ваше письмо с некоторым запозданием. Дело в том, что весь прошлый месяц у меня, можно сказать, не было ни единого свободного часа, настолько я был занят съемками своего дипломного фильма.

Вы обращались с вопросами к новеллисту и драматургу, а сейчас перед вами оправдывается студент факультета кинорежиссуры.

В последнее время мне часто приходилось оправдываться перед моими друзьями — писателями и киноработниками, а совсем недавно и перед телевизионными зрителями за то, что я решился на этот «рискованный» шаг.

По всей вероятности, для меня когда-либо оказалось бы полезным, если бы я записал все те предостережения и советы, которые были адресованы мне по поводу того, что я, прервав литературную деятельность, которой занимаюсь полтора десятилетия, поступил на кинорежиссерский факультет Института театрального искусства,— ведь всегда очень поучительно сопоставить идеалы и действительность. Однако я боюсь надоесть вашим читателям перечислением советов, полученных в связи с этим от литераторов, добронамеренных критиков, киноработников, да и членов моей семьи, посему вместо детализации всех этих предостережений лишь подведу им итог.

Коль скоро те, на кого я ссылаюсь (не называя их имен), искренне высказались об этом моем шаге, думаю, я не обижу их тем, что, излагая их взгляды, несколько смягчу или, так сказать, заботливо упакую в вату их опасения по поводу киноискусства и его будущего и, соответственно, по поводу отношения между кино и литературой.

— ...Явно не случайно, — говорили мне одни, — что кино, которое существует добрых полсотни лет, то есть вдвойне великовозрастно, не имеет ни классиков-специалистов, ни знаменитых писателей; фильмы и по сей день делаются на кинофабриках, они — как на Западе, так и на Востоке — художественная продукция, порождение удачи или случая.

— ...Правда, — говорили другие, — кино — это самое действенное, самое народное и современное искусство, но именно поэтому оно и делается при самом строгом общественном контроле. А надзор этот способны выдержать лишь закаленные мастера, которые привыкли думать не своей головой, а чужой — в лучшем случае головой руководителя фильма, режиссера (если общественный и художественный ранг режиссера позволяет писателю думать только его головой).

— ...От принятия замысла картины или сценария до осуществления фильма — если рассчитывать на максимальную помощь со стороны всех инстанций и на минимальные помехи со стороны обстоятельств — путь столь долог; этот период, требующий «продленного вдохновения», выдерживают лишь немногие, не теряя при этом ни внимания, ни дисциплины искусства, тем более что постоянно меняется не только общество, но и сам художник! Но на сценарии лежит постоянная печать — она словесными средствами фиксирует то, что в картине будет всегда иным — даже если режиссер захочет передать образы сценария самым достоверным, самым верноподданническим способом: ведь ассоциации, которые вызывают эти образы у двух человек — а если взять к тому же еще актеров, то порой у нескольких сот человек, — никогда не совпадают.

— ...Кино, как всякое коллективное искусство, сопряжено в силу необходимости с компромиссами. Начать хотя бы с мелочей: погода не благоприятствует съемкам, или артист, подобранный на главную роль, не тождествен идеалу в представлении писателя или режиссера, или попросту болен.

— ...Не случайно большие писатели так или иначе предостерегали друг друга: дескать, не следует давать своих романов и новелл кинофабрикам...

И так далее в этом же духе...

Я мог бы продолжать цитировать эти опасения и предостережения, над многими из которых — правда, постфактум — я даже всерьез задумывался.

Да вот и сейчас, в час ночной, думаю над всем этим и не скрою — сам удивляюсь тому, что в понедельник утром иду в институт и продолжаю думать: какую же музыку подобрать к моему экзаменационному фильму?..

А может, я наивен? Ведь я покидаю два вида искусства, которым по нескольку тысяч лет, — литературу и театр, оставляю их ради чего-то неопределенного.

Вопрос этот, звучащий риторически, поставлен, скорее, как ирония над самим собой, а не насмешка. И еще: за ним — не скрою — таится мысль: не слишком ли, мол, велик риск не в материальном, а в духовном смысле слова, причем под этим риском я понимаю пределы моих способностей и возможностей как художника. А ведь друзья и знакомые считают: в худшем случае тебе угрожает опасность, которая сжато излагается в назидание в доброй венгерской поговорке: «кто смешается с мякиной, того свиньи поедят».

От этих тягостных ночных раздумий мне удается освободиться только с помощью оптимистических умозаключений: я начинаю надеяться, что пока я окончу институт, по крайней мере, половина трудностей, перечисленных здесь и кажущихся ныне реальными, перестанет существовать. Меньше будет таких писателей, кто свысока смотрит на искусство кино. Они вместо слов беспокойства и предостережений будут трудиться над тем, чтобы устранить препятствия, мешающие развитию кино. Меньше будет таких режиссеров, которые презрительно относятся к литературе, не считая ее одной из основ кинофильма, презрительно относятся, пожалуй, и к «писателям-диалогистам», играющим ныне столь важную роль в кино на Западе.

В результате этого увеличится число таких фильмов, по отношению к которым слово «художественный» будет не простым эпитетом: они воистину станут таковыми.

Я верю в то, что совсем скоро у нас, в социалистических странах, для мастеров кино, признанных обществом, долгий, многострадальный путь от рождения замысла до окон-

чания работы над фильмом сократится хотя бы наполовину. Возможно, это произойдет так: с того момента как идея фильма принята, творцы картины будут свободно подбирать ближайших сотрудников: сценариста, оператора, композитора, художника. А может быть, и так, что на высшем уровне контрольные органы — являющиеся, кстати, необходимыми и для творческих работников — будут требовать от постановщика верности замыслу по духу только после того, как фильм готов. Если вообще сохранится положение — по всей вероятности, ненормальное,— когда ответственные деятели киностудий и культурной политики должны судить об искусстве, воплощающемся в зрительных образах, сначала как о литературе. Сократив этот путь за счет повышения доверия к творческим работникам, мы добились бы того, что творческое воображение гвардии кинематографистов никогда бы не иссякало, к тому же было бы предоставлено более широкое поле и экспромту, который столь необходим искусству.

И в заключение, но коротко хотелось бы сказать о тех вопросах и факторах, которые побудили меня на этот рискованный шаг — поступить на кинорежиссерский факультет.

Начну с того, что кино, даже на заре его развития, то есть в «немой» период (здесь я в первую очередь имею в виду картины Эйзенштейна, Пудовкина, Чаплина), было, с моей точки зрения, искусством. Обогатившись средствами звука и цветной фотографии, оно становится обладателем все более обширных выразительных средств. На равных правах с другими видами искусства оно способно выражать художественный замысел. А вот не один десяток произведений кинопромышленности я никогда не считал искусством, как никогда не считал таковым и аналогичные «произведения» литературы. Кино — одно из наиболее сильных искусств нашей эпохи. В этом я мог бы убедиться, читая массу высказываний и статей, сделанных и написанных многими — от Льва Толстого до Белы Балаша, хотя, впрочем, в этом убеждают меня и сами кинопроизведения.

Я не верю, что хороший фильм может быть порождением случая или удачи. По-моему, он продукт страсти, разума, гуманизма, знания жизни и человека, многостороннего развития художника, организаторских способностей и т. д. Он пока еще редкий и исключительный результат творческого и технического сотрудничества целого коллектива. Если вспомнить фильмы последних лет, то в числе наиболее выдающихся я бы назвал такие французские короткометражные ленты, как «Белая грива», «Красный шар», «Мост через Совиный ручей». В определенном смысле сюда можно отнести и гирлянду из кинематографических очерков, шуток, фельетонов, пародий, шаржей под общим названием «Чудовища». Этот итальянский фильм красноречиво свидетельствует о том, что киноискусство освоило уже все те жанры, которые в литературе издавна считаются нами естественными формами выражения. В числе полнометражных игровых фильмов последних лет наиболее выдающимися произведениями искусства являются, на мой взгляд, «Баллада о солдате» и «Добро пожаловать» (оба советские), итальянские картины «Развод по-итальянски» и «Восемь с половиной», «Голый остров» (японский), «Канал» и «Пепел и алмаз» (польские), «Мы — вундеркинды» (западногерманский), «В субботу вечером, в воскресенье утром» и «Вкус меда» (английские).

Особо прошу извинения за то, что я — в целях отвести обвинение в предубежденности — не упоминаю ни одного венгерского фильма из продукции последних лет.

Я начал свой путь новеллистом, затем познакомился с законами жанра драмы. Вербальное изображение, а позже и изображение в форме диалога, казалось мне, сужают, точнее, «отяжеляют» мою визуальную фантазию. В том, что я решился на более глубокое знакомство с киноискусством, вышесказанное сыграло свою роль, но сыграли определенную роль и те трудности, которые в силу необходимости связаны с производством фильма. Таким образом, наряду с моими малыми познаниями в технике меня толкнул на этот шаг интерес к изобразительному искусству и музыке, иначе говоря, искушение, которое заставляет и побуждает наблюдать одновременно несколько видов искусства — словом, стараться чувствовать себя в них как дома.

Умолчи я об этой эгоистической позиции, мне кажется, было бы неполным и мое признание, в котором я местами допустил шутливо-серьезный тон, за что и прошу у читателей извинения. Прошу передать мои самые наилучшие пожелания работникам советской кинематографии.

Будапешт Kamondy László

Джек ЛИНДСЕЙ

Судьба личности и движение масс

Кинематограф представляется мне наиболее характерной новой формой искусства XX века в силу того, что он может в сжатом виде отражать судьбу личности и движение масс, может свободно двигаться в пространстве и времени, изменяя свой темп в зависимости от требований материала. Можно было бы привести много других причин, однако вышеуказанные доводы кажутся мне наиболее существенными для писателя-романиста; они, скорее всего, могут отразиться на его подходе к своему собственному способу выражения — литературе.

Любой писатель, чутко откликающийся на требования нашего времени, неизбежно должен в большом и малом испытать на себе влияние кино. Тревожащее и вдохновляющее воздействие кинематографа определяется его специфическим характером и его способностью поразительно точно отражать темп современной жизни.

Это влияние кино служит само по себе залогом того, что в нашем мире методы повествования, обрисовки характеров и т. п. не могут непосредственно основываться на методах великих романистов XIX века, живших в мире совершенно ином. В этом плане кинематограф нельзя, естественно, отделить от сложившихся за истекшее время перемен в обществе, в образе жизни, в сложном сплетении личных и общественных взаимоотношений. Поскольку кинематограф оказался тем способом выражения, который может наиболее непосредственно отобразить эти явления или, по крайней мере, зафиксировать их существование, постольку наше представление о художественных возможностях эпохи нельзя отделить от нашего отношения к кино.

Я рос одновременно с кино, следуя за различными этапами его развития. Будучи человеком 1900 года рождения, я еще мальчишкой видел первые несовершенные шаги кинематографа; я помню медленно созревающие формы, ранние фильмы Чаплина, работы Гриффита. (Сознательно организованные ретроспективы этих произведений порождают совершенно иное впечатление, чем то, которое возникало у современников — свидетелей их становления и эпохи, с которой они были связаны.) Я жил тогда в Австралии, и мне не удалось до конца 20-х годов познакомиться с ранними советскими фильмами; они сильно повлияли на меня, однако воздействие их было не столь велико, как могло бы быть, доведись мне увидеть их в то время, когда они создавались.

Вскоре после войны мне пришлось присутствовать в Лондоне на ретроспективе эпических созданий Гриффита; и тут я сразу осознал, как много дали мне эти произведения в юности, когда складывались мои художественные убеждения и взгляды. Публика вокруг меня смеялась и хихикала над судорожными движениями на экране, над сентиментальной подчас трактовкой сюжета. А я не смеялся. Я видел лишь положительные аспекты этих фильмов, с новой силой ощущал их великолепный размах и широкое раскрытие истории, столь характерные для этих первых попыток кинематографа, проложивших новые пути и выявивших новые возможности. Я понял, что «Нетерпимость» и «Рождение нации», воспоминания о которых почти стерлись в моем сознании, в свое время воздействовали на меня, как большая высвобождающая сила; они помогли мне в формировании серьезных концепций о связи искусства и истории, о соотношении между индивидуальным переживанием и эпическим построением. Они привнесли нечто динамичное и современное в то, что я почерпнул из великих творений драматургов и романистов прошлого.

Влияние творчества Гриффита во многом содействовало выработке свойственного мне подхода к основным принципам структуры и передачи движения. Я не хочу сказать, что, с точки зрения их художественной ценности, эти фильмы достигали уровня многих других произведений, уже наложивших на меня свой отпечаток: поэм Гомера, творений Эсхила и Шекспира, Марло и Гете, Диккенса и Достоевского. Но они привнесли нечто чрезвычайно важное, будучи произведениями моего собственного мира, они дали мне нечто такое, что я постараюсь разъяснить в дальнейшем.

В разное время меня глубоко волновали многие фильмы; не могу не упомянуть «Броненосца «Потемкин», которого я увидел году в 1928-м или 1929-м; он поднял воздействие некоторых аспектов, свойственных и филь-

мам Гриффита, на новый уровень, отличающийся драматической насыщенностью и интеллектуальной утонченностью.

Я не хочу углубляться здесь в рассмотрение отдельных кинокартин, за исключением того случая, когда один из моих романов родился непосредственно под влиянием фильма, хотя на первый взгляд связь между ними видна не сразу. Действительно, роман «Как прыгает мяч», посвященный войне в Корее и ее воздействию на молодого английского солдата, вырос из фильма «Хиросима, моя любовь». Увидев эту ленту, я подумал, что она поднимает вопрос, очень важный для движения в защиту мира. Почти любой человек, каких бы политических взглядов он ни придерживался, готов утверждать, что атомная война — вещь страшная и варварская; множество людей несомненно искренне выражают отвращение к этим средствам войны. Но лишь сравнительно немногие проявили готовность присоединиться к открытой борьбе против них. Большинство людей пытаются укрыться от своего страха и ужаса, стараясь просто выбросить все это из головы. И тут главная задача писателя состоит в том, чтобы заставить их выйти из своих нор, в том, чтобы проанализировать и раскрыть процесс страха и стремление уйти от действительности, в силу которых люди волей-неволей становятся пассивными соучастниками того, что они, по существу, вовсе не хотели бы поддерживать.

Я почувствовал, что большая ценность фильма определяется тем, что он поднимает такого рода проблему; а осознав это, я сразу начал искать тему, в которой мог бы со своей точки зрения отразить аналогичные проблемы. В результате я пришел к истории молодого солдата, который, вернувшись к мирной жизни, изо всех сил старается подавить в себе страшные воспоминания о корейской войне; под влиянием обстоятельств он вынужден осознать свои внутренние страдания и понимает необходимость борьбы за мир.

Мне хотелось бы, однако, рассмотреть здесь более общие вопросы взаимоотношений между кинематографом и творческим сознанием романиста. Сложные и гибкие временны́е структуры, столь важные для любого произведения, правдиво отражающего наш мир, в конечном итоге связаны с темпом и уровнем развития техники и социальных систем, все более унифицированных и вместе с тем все более различных, которые порождают это развитие и в свою очередь сами усиливаются под его воздействием.

Литературные приемы Бальзака или Толстого не пригодны для нашей эпохи, хотя в некоторых существенных отношениях мы можем очень многому у них научиться. Несмотря на то что по сравнению с предыдущими столетиями XIX век переживал очень быстрые перемены, нам он кажется сравнительно неторопливым и устойчивым. В наше время взаимосвязи значительно теснее и бесконечно сложнее, хотя в деталях они гораздо менее ясны и куда более запутаны. Централизация власти идет рука об руку с неуверенностью и смутностью взаимоотношений. Характерный для кинематографа переход от одного события к другому, его способность сочетать настоящее с возвратом к прошлому в известном отношении родственны некоторым приемам литературы прошлого. Но эффекты, достигаемые в результате кинематографом обладают такой динамической силой и таким размахом, что фактически приобретают характер новизны. Это неизбежно оказывает на литературу обратное воздействие, от которого ни один писатель не может укрыться.

В известной мере влияние кинематографа воспринимается бессознательно, как часть общих тенденций современности; однако писатель не может не осознавать различных аспектов воздействия кино, и если уж он должен как можно лучше использовать их, то ему необходимо постараться понять их и как можно больше извлечь из них для решения своих специфических задач. Я вовсе не хочу сказать, что его произведения должны быть построены по образцу сценариев, хотя ему, может быть, и полезно знать кое-что о том, как строятся фильмы. Мне лично пришлось писать сценарии к ряду документальных фильмов, в том числе и к одному документально-игровому фильму; приходилось мне также работать над сценариями художественных фильмов, и я считаю это полезным. Однако романисту не следует, на мой взгляд, слишком много заниматься этим делом любительски, если он не собирается, конечно, всерьез стать сценаристом; методы кино и романа ни в коей мере не идентичны.

В виде эксперимента я написал первый вариант своего нового романа «Выбор времени» в форме сценария; общая структура и отдельные взаимосвязи были разработаны

в кинематографической манере. Затем я переписал вещь совершенно заново, ослабив связь между событиями и замаскировав кинематографические приемы, но сохранив основную структуру. Почему я это сделал? Тема романа — общее деморализующее воздействие, которое оказывает в нашей стране на рабочий класс официально провозглашаемая государственная политика социальных реформ, якобы направленных на обеспечение благосостояния всех граждан, политика, сочетающаяся с этикой благодушия и гангстеризмом (ежегодно на азартные игры тратится полтора миллиарда фунтов стерлингов). В образах своих главных героев (две супружеские пары) я хотел обобщить дилемму, использовав для этого определенные монтажные эффекты или аранжировки; я хотел создать впечатление весьма легкомысленного и праздного образа жизни, сочетающегося в то же время с резко очерченной основной структурой. Иными словами, я хотел, чтобы поверхностная неясность и сумятица уравновешивались твердым построением основы. Этим и определялось использование данного экспериментального метода.

К сознательному применению кинематографического построения я пришел несомненно в результате того, что незадолго до этого мне довелось писать разработку для экранизации моего романа «Все в кредит». Меня просили написать и сценарий, но я отказался; как уже говорилось выше, я давно пришел к убеждению, что слишком тесная связь с кинематографией отвлекает романиста от его собственного дела. В конечном итоге был создан фильм под названием «Живи сегодня, плати завтра». Как и роман, он представляет собой сатиру на систему покупки в рассрочку, являющуюся основным способом, при помощи которого капитализм поддерживает свои внутренние рынки; эта система оказывает значительное экономическое и психологическое воздействие, рассеивая политическую энергию рабочего класса. В остальном фильм превратился в чистый фарс.

В книге «Маски и лица» я использовал прием возврата в прошлое, так же как в романе «Как прыгает мяч». В этом последнем время было разбито на длинные контрастирующие периоды, причем две грани сознания, прошлое и настоящее, медленно сходились воедино, соединяясь в решающий момент. В «Масках и лицах» прием с семейным фотоальбомом позволял добиться своего рода кинематографического наплыва, наложения двух изображений: самой фотографии и фотографируемого момента, уводившего в область воспоминаний.

Как правило, в своих исторических романах я сочетал довольно длинные порой куски последовательного повествования с широким использованием контрастирующих и смонтированных отрывков. Тем самым я надеялся подчеркнуть многоплановость событий, показать существование противоборствующих точек зрения и противоположных интересов, чего трудно было бы достичь при помощи плавного рассказа. Применяя художественные противопоставления, а также социальные и индивидуальные контрасты, я старался добиться динамизма, разнообразия красок, стремительного столкновения образов — всего того, что связано, скорее, с кинематографом, нежели со старыми повествовательными формами.

Наиболее четко это проявляется, пожалуй, в романе «Цезарь мертв», начинающемся мартовскими идами — днем убийства Цезаря. Мелькающие будто в калейдоскопе образы, которые должны создать возможно более пеструю социальную картину и в то же время выразить взрывную силу момента убийства, постепенно складываются во все более связную систему; повествование обретает все большую непосредственность по мере того, как под руководством Марка Антония массовый порыв мести убийцам становится все более сильным и стремительным. По духу все это носит явно кинематографический характер.

Во избежание недоразумений мне хочется, однако, подчеркнуть, что я говорю не о попытках подражания литературных форм приемам и переходам, характерным для кино. Я имею в виду нечто гораздо более сложное, а именно: те пути, по которым я как писатель, стремящийся найти свою собственную отправную точку в современном восприятии, коренящемся в измененном и изменяющемся сегодняшнем мире, поневоле пришел к тому, что обнаружил определенные аналогии между моими литературными приемами и тем, что воспринял от кино. Это укрепило некоторые тенденции моей писательской манеры и помогло мне понять определенные художественные проблемы, но не принесло готовых решений или систем. Конечный итог ни в коей мере не является лите-

ратурным отражением мира кинематографа. Он заключается, скорее, в аналогиях и побудительных стимулах — точно так же, как в эпоху романтизма поэт не мог уйти от глубокого воздействия, которое оказывало на него бурное развитие музыки того времени.

Я не хочу также прийти к выводу, что кинематограф представляет собой единственное начало, которое привело меня к такому взгляду на художественную форму. Как я уже говорил, кинематограф сам по себе нельзя отделять от исторических сил, содействовавших его рождению и формированию. Мне хотелось бы привести еще несколько примеров, подчеркнув, что на меня оказали большое влияние музыкальные формы, в частности сонатное построение и вариации, разработанные Бетховеном, и система лейтмотивов Вагнера, пронизывающих его монументальные симфонические построения; а также диккенсовский метод сопоставления контрастирующих в эмоциональном и эстетическом плане эпизодов и структура Елизаветинской драмы, достигшая вершины в творчестве Шекспира, где отдельные структурные единицы обладают свободной поэтической взаимосвязью.

Мне кажется, однако, что кинематограф представляет собой современную форму, наилучшим образом помогающую романисту найти те новые отправные точки, исходя из которых он, оставаясь реалистом, может преодолеть натурализм и органически сочетать элементы музыки и поэзии, о которых я упоминал и влияние которых я воспринял.

В этой статье я ссылался на свое собственное творчество потому, что оно было наиболее удобным материалом для того, чтобы попытаться показать, каким образом кинематограф воздействует на современного писателя-романиста.

Рассмотренные мною вопросы в основном касаются периода становления писателя, когда он ищет формы, наиболее характерные для него самого и его времени. Нет сомнения, что молодые писатели могут воспользоваться очень многим из того, что пришлось продумать и выработать писателям старшего поколения, которые, подобно мне, были в большей или меньшей степени современниками возникновения и роста самого кинематографа. Это может быть для них и помощью и помехой.

Перечитывая написанное, я подумал, что слишком много говорил о кинематографе как об однородной форме, следующей по уже установившемуся направлению для выражения и толкования современного мира. На самом деле наряду со многими триумфами и успехами кинематограф испытал немало задержек и отступлений; он познал немало неудач не только в смысле отражения действительности нашего времени во всей ее бесконечной сложности и ясности, но и в отношении четкого осознания своих возможностей как средства выражения. Быть может, ныне, когда за истекшие десятилетия накоплен огромный опыт и в области техники и во многих других отношениях, конфликт между добром и злом, между действенным прогрессом и беспорядочным отступлением остается столь же сильным, как прежде, или даже усиливается.

Но чтобы рассмотреть этот вопрос, мне пришлось бы начать совершенно новое исследование. Поэтому я ограничусь лишь мыслью о том, что во многих отношениях кинематограф переживает, на мой взгляд, серьезный упадок в такой стране, как Англия, где основной интерес широких масс все больше обращается к телевидению и где кино явно уж не играет той роли, которую играло всего несколько лет назад. За последнее десятилетие закрылось много тысяч кинотеатров, которые превратились в игорные заведения и т. п. В моем родном Северном Эссексе, например, каких-нибудь пять-шесть лет назад было семь кинотеатров и одна кинопередвижка, работавшие с большой загрузкой. Теперь осталось только три кинотеатра и ни одной передвижки для обслуживания деревень; и зрителей становится все меньше.

В задачи настоящей статьи не входит анализ этой ситуации; нет сомнения, что в социалистических странах положение совсем иное. Я указал на это только для того, чтобы подчеркнуть, что функция кинематографа не остается неизменной. Тем не менее мне кажется, что в любой стране со здоровой культурой на долю кино приходится важная роль, и такое положение должно сохраняться и впредь.

Jack Lindsay

Лондон

В. ВОЙНОВ

Только не для Америки

Эти фильмы идут в 100 странах мира. Их смотрят в комфортабельных залах кинотеатров Европы и под открытым небом в африканской саванне, в тропических зарослях Амазонки и в библиотеках, лекториях, клубах северных стран, их показывают с гигантских экранов автомобильных загонов, на растянутой простыне, с помощью кинопередвижек и дома, в кругу семьи, на экране телевизора.

Их аудитория достигает $^3/_4$ миллиарда человек в год.

Для удобства зрителей их озвучивают на 50 языках — от самых распространенных до редких, дабы шли они практически в любой из стран капиталистического мира. Везде — кроме одной страны, где их демонстрация строжайше запрещена.

По иронии, речь идет о той самой стране, где эти фильмы сделаны,— о Соединенных Штатах Америки.

Было время, когда картины с клеймом Кинематографической службы ЮСИА (Информационного агентства США) не вызывали ни малейшего интереса публики ни в самих Соединенных Штатах, ни за их пределами. Сработанные на уровне рядовой рекламы, они пропагандировали научно-технические достижения в стране или показывали примитивные, грубо-лобовые сценки на тему превосходства «американского образа жизни» над всеми остальными. Скучные, перенасыщенные цифровой информацией, они имели мало общего с киноискусством и вряд ли, по свидетельству самих американцев, могли когонибудь увлечь.

Но времена изменились. Важность документальной кинопропаганды получила признание со стороны руководящих деятелей США. Были сделаны соответствующие выводы. Задачу кардинальных реформ в этой области поручили режиссеру Джорджу Стивенсу-младшему, обладающему репутацией «молодого человека, знающего разницу между плохим и хорошим фильмом». Стивенс-младший подтвердил эту славу и доказал, что таланты его отца, известного кинорежиссера Джорджа Стивенса, передались по наследству. Став во главе правительственной кинослужбы ЮСИА, Стивенс смог привлечь к работе группу способных режиссеров и придать фильмам более качественный, документальный характер, соответственно уменьшив в них долю прямолинейной рекламы. За образец были взяты документальные ленты Джона Грирсона и произведения английских мастеров короткометражного фильма.

Все эти перемены немедленно привели к повышению числа зрителей. В результате — упомянутая цифра в 750 миллионов посещений в прошлом году.

Но улучшение качества фильмов ЮСИА имело неожиданные последствия. Поводом для развернувшихся событий стала премьера первой полнометражной картины Стивенса-младшего «Джон Кеннеди: годы молний, дни барабанов». По мнению американской печати, это лучший из фильмов о Кеннеди среди всех снятых после злодейского убийства в Далласе. Дикторский текст в фильме читал знаменитый актер Грегори Пек. Фильм получил кинопремию Академии («Оскар»).

Пресса тут же сообщила об успехе фильма. Миллионы американцев, сохранивших теплые воспоминания о безвременно погибшем молодом президенте, захотели сами увидеть эту картину. И вот тут-то выяснилось любопытное обстоятельство. Оказалось, что по существующим порядкам фильмы ЮСИА закрыты для просмотра внутри США. Этот запрет немедленно вызвал возмущенные протесты, и внимание широкой общественности оказалось прикованным к деятельности кинокомпании, существующей исключительно на деньги правительства,— случай довольно редкий для наших дней.

Был задан вполне резонный вопрос: почему продукция кинослужбы ЮСИА так ревниво оберегается от американцев?

Роли исполняют и дублируют: Юдате — Р. Стурмане (дублирует М. Виноградова), Липст — В. Рендиниекс (В. Прокофьев), Шумский — Х. Лиепинь (А. Фриденталь), Угис — Б. Повилайтис (В. Ферапонтов), Робис — У. Пуцитис (Р. Гордиенко), Казис — И. Буран (В. Ильин), Ия — Л. Плоциня (Е. Шелапенок), Вия — Л. Девица (З. Землухова), Крускопс — В. Вернер (В. Санаев), Сприцис — Л. Криванс (В. Ферапонтов).

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Новый Нечистый из Преисподней» (по одноименному роману А. Х. Таммсааре), 10 ч.

Авторы сценария: Ю. Мююр, Г. Каледа; постановка Г. Кромонова, Ю. Мююра; главный оператор Ю. Гаршнек; художник Р. Раамат; композитор Э. Тамберг; звукооператор К. Вихалем.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа И. Руф; звукооператор дубляжа Р. Лапынский.

Роли исполняют и дублируют: Нечистый — Э. Салулахт (дублирует Г. Гай), Юула — А. Лепа (Л. Гурова), Хитрый Антс — А. Эскола (А. Демьяненко).

В эпизодах: Л. Румма, Х. Мандри, О. Эскола, К. Карм, Ю. Ярвет, Я. Сауль, Х. Силд, Х. Лаур.

Роли дублируют: Л. Малиновская, Л. Чупиро, Ю. Соловьев, П. Кашлаков, Н. Степанов, Ф. Федоровский, Е. Барков, Н. Гаврилов.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Марш! Марш! Тра-та-та!», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Канович, И. Рудас при участии Р. Вабаласа; режиссер-постановщик Р. Вабалас; оператор Д. Печюра; художники-постановщики: И. Чюплис, В. Доррер; композитор Б. Горбульскис; звукооператоры: Д. Ожехов, И. Батунер. Комбинированные съемки М. Покровского, Ю. Боровкова.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

Роли исполняют и дублируют: кум Ленок и кум Коноплля — Л. Станявичюс (дублирует А. Афанасьев), Зигмас Репа — В. Ятаутис (В. Костин), Ядзя Ягодка — Б. Жибайте (В. Пугачева), майор Чертополох — Д. Банёнис (Н. Гаврилов), мадам — Г. Гокушайте (М. Блинова), полковник Лопух — Г. Карка (А. Кожевников).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Приключения запятой и точки», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Митяев; режиссер Н. Федоров; художник-постановщик М. Рудаченко; оператор Б. Котов; композитор С. Кац; стихи и текст песен Я. Акима; звукооператор Б. Фильчиков; художники: Н. Богомолова, В. Долгих, В. Зарубин, В. Карп, Э. Маслова, О. Сафронов, А. Солин, Б. Акуличнев, В. Валерьянова, Н. Орлова, Т. Померанцева.

Роли озвучивали: В. Сперантова, К. Румянова, М. Виноградова, А. Папанов.

«Фитиль» № 31 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Мимо» («Союзмультфильм»).

Автор, художник и режиссер Янош Мата; оператор Н. Климова; композитор М, Мееревич.

«Покататься захотелось» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; композитор Я. Френкель.

«Сапожки» («Моснаучфильм»).

Автор Э. Пархомовский; режиссер и оператор М. Цирульников; композитор Я. Френкель.

В ролях: В. Орлова, Т. Лебедева.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

●

«Фитиль» № 32 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Липа» (ЦСДФ).

Авторы: В. Безуглый, С. Киселев, В. Санин; оператор С. Киселев.

«На троих» («Мосфильм»).

Автор и режиссер Е. Карелов; оператор С. Вронский; композитор Д. Тер-Татевосян.

В ролях: Р. Быков, С. Крамаров, М. Пуговкин.

«Два крыльца — два конца» («Союзмультфильм»).

Автор Н. Аноева; режиссер Е. Гамбург; художник Н. Лернер; оператор Н. Климова.

«За чей счет?» («Мосфильм»).

Авторы: М. Жванецкий, А. Тутышкин; режиссер А. Тутышкин; оператор А. Кузнецов; композитор М. Мееровичч.

В ролях: Л. Дуров, В. Корецкий, А. Кубацкий, Ю. Медведев.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

●

«Фитиль» № 33 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Компот» («Мосфильм»).

Автор Э. Пархомовский; режиссер Л. Миллионщиков; оператор В. Боганов; композитор Я. Френкель.

В ролях: П. Тарасов, Г. Юхтин.

«Бумажная эпидемия» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; композитор В. Рубин.

«Не поеду» (студия имени М. Горького).

Автор Л. Ленч; режиссер В. Рапопорт; оператор А. Хвостов.

В ролях: Ф. Раневская, М. Яншин.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Братья Васильевы», 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Д. Шпиркан; операторы: Н. Ренков, В. Масленников; художник А. Жаренов; композитор Г. Попов; звукооператор О. Буркова.

В фильме принимали участие: Б. Бабочкин, А. Кузнецов, Ю. Левитан, Н. Никитина, Г. Панков, Ф. Яворский.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Три весны Ленина», 7 ч.

Автор сценария и режиссер Л. Кристи; главный оператор О. Арцеулов; операторы: З. Громова, К. Крылова, А. Попова; автор дикторского текста А. Гастев; художники: Н. Кольцов, И. Нижник, Я. Риваш, В. Бурдыкин; композитор С. Губайдуллина; звукооператор В. Котов.

Текст читает Л. Хмара.

●

«Страницы бессмертия», 7 ч.

Авторы сценария: А. Бек, И. Копалин; автор дикторского текста Ю. Каравкин; режиссер И. Копалин; второй режиссер С. Пумпянская; операторы: И. Грачев, Г. Земцов, А. Зенякин, Е.

Легат, А. Савин, В. Цитрон; композитор Л. Книппер; звукооператор И. Гунгер; художник В. Седов. В фильм включены подлинные кинодокументы, которые снимали операторы—ветераны советского кино: Г. Грибер, П. Ермолов, А. Левицкий, А. Лемберг, П. Новицкий, Е. Славинский, Э. Тиссэ.

Текст читает Л. Хмара.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«900 незабываемых дней», 5 ч.

Автор сценария Э. Талунтис; режиссер В. Соловцов; авторы дикторского текста: Л. Гинзбург, Э. Талунтис; досъемки оператора Г. Трофимова; композиторы: Р. Котляревский, С. Томбак; звукооператор Е. Бельский. В тексте использованы стихи поэтов—участников обороны Ленинграда.

Текст читает А. Михайлов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Праздник на Тарасовой земле», 5 ч., цветной.

Текст В. Кучера; стихи М. Рыльского, В. Луговского, В. Инбер, А. Суркова; режиссер Р. Фощенко; операторы: Ф. Каминский, М. Гольбрих, Я. Марченко, Я. Местечкин; композитор И. Драго; звукооператор И. Ренков.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Встреча с Грецией», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Асатиани, И. Сухишвили; режиссер и оператор Г. Асатиани; композитор Д. Торадзе; звукооператор А. Дзагания.

Текст читает Л. Хмара.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Зачарованные острова», 8 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер А. Згуриди; главный оператор Н. Юрушкина; операторы: В. Пустовалов, А. Вагин, В. Сивков; композитор Б. Троцюк; звукооператор А. Машистов; режиссер-монтажер Н. Дзугутова.

Текст читает Л. Хмара.

●

«В космосе «Восход», 5 ч., цветной.

Над фильмом работали: Н. Аипов, Д. Антонов, В. Афанасьев, М. Бесчетнов, И. Касаткин, В. Киселев, Г. Косенко, А. Котов, И. Крылов, Б. Ланин, Н. Макаров, Г. Остроумов, М. Рафиков, В. Смирнов, П. Смирнов, В. Суворов, Л. Хмара, М. Шапров.

●

«Качалов», 6 ч.

Автор сценария В. Крепс; режиссер-постановщик А. Кустов; оператор Р. Чумаков; композитор А. Муравлев; звукооператор А. Каминский; художники: Я. Фельдман, Ю. Холин; режиссер С. Козьминский. Оператор комбинированных съемок В. Сивков.

Текст читает Л. Хмара.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Наш неизменный друг», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Витухновский, Н. Орлов; режиссеры: В. Волянская, Л. Рымаренко; операторы: А. Гарибян, В. Киржибеков, Х. Лобер, Б. Митлин; композитор В. Казенин; звукооператор М. Иванов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Два полюса», 1 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Лев Аркадьев; режиссер Зденка Дойчева; художник - постановщик Милко Диков; операторы: Димитр Хаджиев, Надежда Янчева; композитор Атанас Бояджиев; мультипликаторы: Тодор Недев, Георги Стоянов, Иван Тонев, Лиляна Люцканова, Христина Новакова; художники: Глория Христова, Георги Мутафчиев.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«История со штемпелями», 1 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Автор сценария и режиссер Эдди Шварц; художник Доню Донев; оператор Петко Славов; художники - мультипликаторы: Константин Пероноски, Аспарух Панов; композиторы: Кирилл Цибулка, Эмил Павлов.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Пети и мячик», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония» Венгрия.

Режиссер Йожеф Непп; художники - мультипликаторы: Магда Вашархейи, Жолт Леньдьл; композитор Бела Ковач.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Пети и робот», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Режиссеры и художники - постановщики: Дьюла Мачкаши, Дьёрдь Варнаи; художники-мультипликаторы: Янош Мата, Грете Мадаи, Петер Собослаи; композитор Йожеф Кинчеш.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Пети и чудесная автомашина», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Режиссер Тибор Чермак; художники-мультипликаторы: Чаба Сомбати Сабо, Томаш Сабо Шипош, Тибор Чермак; композитор Янош Дьюлаи Гал.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Пети и путевка в космос», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Режиссер Андраш Чех; художники-мультипликаторы: Илдико Секей, Аттила Надь, Петер Собослаи; композитор Йожеф Кинчеш.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.









Виктор ГОРОХОВ, Константин СЛАВИН,
Михаил ЮДИН,

Корабли не умирают

Искусство Кино

Еще не было на экране ни названия фильма, ни служебных его титров, а в кадре — море.

Черное море...

Для авторов этого сценария его тема не случайная, не «проходная». Двое из нас провели свою юность в черноморских городах. А где, как не в Одессе и Новороссийске, можно так полюбить красоту Черного — не курортного — рабочего моря.

Образ этого моря мы и захотели передать в увертюре фильма. Немножко возвышенно, романтично. Так, чтобы воодушевился и нашел свои краски оператор.

Море...

Мы увидим его в ранний утренний час, когда подымается над горизонтом солнечный диск.

Мы услышим его ласковый шелест у прибрежной отмели.

Но вот оно — пустынное, нелюдимое. Ненасытное, злое, ревущее... Неистово обрушивается оно на черные скалы.

Море ворвется на экран яростными ударами волн, криком встревоженных чаек, далеким гнетущим воем сирены.

Мгла поглощает свирепую кипень.

Вспыхивают маяки. Молчаливые люди поднимаются по их крутым лесенкам.

Вспыхивают маяки — на мысе Дооб, у Новороссийска...

У ворот Севастополя...

При входе в Батуми...

И снова искрящееся, сияющее, ясное простерлось перед нами Черное море.

Мерно скрипят уключины.

Старик и мальчик в шаланде. Сколько таких рыболовов встречается у черноморских берегов!

Натруженные старые руки на веслах, устремленный вдаль взгляд мальчика, открытый ветру и мечте.

Он видит море — его Море... Плывут корабли... Не плывут — парят над синими волнами.

Медленно, как во сне, вздымаются волны. Огромным шатром нависают они над скалой и медленно — рапидом — опадают, застывая в кадре.

В дымке, в трепещущем мареве, в музыке, в мерном звоне склянок выплывает Порт, может быть, Зурбаган или Лис...

...Рывок трансфокатора возвращает нас из мира мечты в реальный мир.

Грохочет большой порт.

Краны... краны... суда... суда...

Это Одесса. Мы узнаем ее Потемкинскую лестницу, памятник основателю города дюку де Ришелье. Приморский бульвар.

Оборвем, однако, на время нашу запись. В настоящей публикации мы видим повод для заметок о путях сценарного поиска, о месте авторов в документальном кино.

Увертюра, пожалуй, единственное, что уцелело от первого варианта нашего сценария, от тех времен, когда мы еще думали, что сможем в рамках одного фильма рассказать все, что знаем о Черном море и черноморцах.

Есть документалисты и документалисты. Одни объявляют «вне закона» все полнометражные ленты, иные полагают, что только степень важности темы, и только она, определяет метражность кинопроизведения.

И те и другие, на наш взгляд, недооценивают значение материала и авторской работы. Документальный фильм, конечно же, может быть полнометражным, но только в том случае, если его сценаристы, именно сценаристы, найдут такой жизненный пласт, такое драматургическое решение темы, которые позволят ей звучать самыми разными обертонами, увлекая и волнуя.

Забвение этой правильной предпосылки может привести только к скороговорке и обзорности, а есть ли сегодня в нашей кинокритике слова более бранные, чем «трескотня» и «прейскурант».

Наш сценарный поиск был долгим. Мы листали комплекты «Водного транспорта» и «Моряка», рылись в книгах, встречались с черноморцами. Но хотя и в первом варианте сценария развивалась мысль о черноморских поколениях и преемственности традиций, замысел был неточным, его решение — аморфным, в большей степени умозрительным.

Помогла нам, как и следовало ожидать, поездка «на материал».

Нам было уже ясно, что надо искать более локальную тему фильма, что, вероятнее всего, это будет фильм только о Черноморском торговом флоте, о славном его прошлом и бурном расцвете в наши дни. Но все это еще не решало главного — драматургии. Насыщенному раствору наших сведений и желаний так нужен был всего лишь махонький, но кристаллик!

Подсказка пришла в будничном разговоре в одном из кабинетов Управления Одесского порта.

Рассказывая о войне на море, наш собеседник между прочим сказал: «Корабли не умирают. Еще со времен Петра Первого есть на флоте обычай присваивать имена погибших со славой кораблей новым судам»...

Корабли не умирают!.. Не проходит слава морская!

Сценарная доминанта почти найдена. Вокруг фразы нашего собеседника начало кристаллизироваться все, что мы знали о самой судьбе флота, о судьбах судов, моряков, морских династий.

Но для сценария этого было мало. Для того чтобы он мог стать добротной основой съемок, мы должны были сами увидеть и услышать многое, что предстояло зафиксировать камере и микрофону. Надо было думать о современной лаконичной и острой форме сценария и о такой его записи, которая исключала бы всякое подобие заданной, не идущей от жизни интонации или литературной, тянущей к инсценировкам

«организации» материала. Надо было, наконец, постоянно учитывать интересы зрителя, которого так трудно бывает вернуть из равнодушного «далека», как только у него появляется отчуждение от экрана.

Сценарный поиск становился поиском в буквальном смысле. В знойный июль минувшего лета мы проехали на машине от Одессы до Туапсе и повсюду встречались с моряками, портовиками, рыбаками. Увертюра — единственное, что мы решили сохранить от первого варианта, но ее конец мы видели теперь иначе. Мы хотели уже в самом начале фильма заявить, что это будет прежде всего рассказ о людях моря. Нам захотелось где-то в Одессе, у памятника дюку де Ришелье, подсмотреть встречу с морем ветерана морской службы. Нам хотелось увидеть человека, не растерявшего с годами романтического отношения к «делу, которому он служит».

Таким человеком для нас стал один из старейших и один из самых уважаемых на флоте капитанов — Михаил Иванович Григор, высокообразованный моряк, один из авторов большого труда по истории флота, художник-маринист. Вот его-то мы и хотим увидеть в минуту его «противостояния» с морем. Мы хотим увидеть глазами Григора море, горизонт и белеющий за ним дымок парохода, охватить весь простор неба и морской дали.

Нам хотелось бы услышать за кадром негромкий голос Григора — не комментарий, не дикторскую подтекстовку, а сокровенные мысли человека о море, о кораблях, погибших и живущих. Размышления о моряках и морской службе, близкие к тем проникновенным словам Паустовского, которые мы вынесли в эпиграф фильма:

«Я понял, что этот густой синий дым подо мной, покрытый озерами солнечного света,— Черное море оставило неизгладимый след в сознании многих людей, приучило их к горизонтам и смелым обобщениям, вызвало пытливость, научило видеть, действовать и побеждать».

Нам повезло с Григором. Повезло и в том, что мы застали еще «на плаву» такой корабль, как «Львов», рассказом о котором, как представляется нам, должен открываться наш фильм сразу после увертюры, после титров.

...И сразу музыка, смех... Веселые прощальные возгласы. Последние приветы провожающих.

Все как обычно, как всегда, когда в очередной рейс отправляется пассажирское судно,— так начинается эпизод, снятый уже для нашего фильма.

От Батумской пристани отходит «Львов» — небольшой теплоход несовременной постройки. Таких уже мало на нашем флоте.

Но почему среди провожающих так много моряков и портовиков?

Они долго следят за судном, выходящим на внешний рейд.

Неожиданно — Москва. Министерство Морского Флота СССР.

Радиоцентр.

Виктор Георгиевич Бакаев — министр — диктует радиотелеграмму:

— «Капитану теплохода «Львов» Рихтеру.

Министерство Морского Флота СССР горячо приветствует экипаж Краснознаменного теплохода «Львов». Мы никогда не забудем огневых походов вашего судна, вписавшего не одну замечательную страницу в славную историю советского флота».

«Львов». Радиограмму министра принимает радист в своей рубке.

Одесса. Черноморское пароходство.

Начальник пароходства Алексей Евгеньевич Данченко передает текст радиограммы.

— «...Мы, черноморские моряки, всегда будем гордиться ратными подвигами «Львова» и вашим трудом, товарищи... Хорошей воды вам, счастливого плавания. Начальник пароходства Данченко».

...А «Львов» идет своим курсом...

Живет своей обычной жизнью.

Легкая, негромкая музыка звучит над волной. Пассажиры отдыхают в шезлонгах, фотографируют, фотографируются, читают, играют в шахматы, закусывают — в общем, чувствуют себя так, как это принято на пути из Батуми в Одессу, когда путешествие — отдых.

Капитанская рубка.

Радист передает капитану пачку радиограмм.

— «...Пока я буду чувствовать под ногами мерный гул двигателей и легкую дрожь палубы, я всегда буду помнить свою службу на «Львове». Капитан Григор».

И вдруг обрывается музыка.

Из радиодинамиков звучат слова:

— Товарищи пассажиры, товарищи члены экипажа! Наше судно совершает свой последний рейс...

«Львов» идет стремительным, по-юношески твердым шагом.

А диктор продолжает:

— «...ты частица моего сердца, «Львов», я никогда не забуду то трудное, героическое время. Товарищи моряки, будьте достойны «Львова». Боцман Сербин».

Посуровели лица людей.

Многие из них вглядываются в морскую даль, как будто хотят увидеть там, за горизонтом, тот бесстрашный, маленький «Львов», который так славно трудился и сражался, а сегодня завершает свой путь.

Нам кажется, что это маленькое судно, совершающее последнее плавание, приветствуют пальмы Сухуми, переполненные сочинские пляжи, краны Новороссийского порта, керченские рыбаки, салютующие флагами расцвечивания, памятники Севастополя...

И где-то здесь, в районе Севастополя, «Львов» долго и басовито гудит.

—...Вот место, где «Львов» принял свой первый бой. В Севастополе на маленький транспорт поставили несколько пушек «сорокапяток» да на крыльях мостика по два «максима». И этим вот оружием «Львов» отбил 711 атак! Фашисты забрасывали его бомбами, торпедировали, расстреливали с побережья. Он дважды горел, глотал воду, терял людей, но отчаянно, из последних сил сражался... И выжил!

Мы видим квадратные белые заплатки на месте боевых ранений корабля.

Барельеф ордена Боевого Красного Знамени на капитанском мостике.

Моряки бережно хранят голубой сигнальный флажок, выцветший от времени,— на нем кровь безвестного бойца.

В одном из салонов «Львова» — барельеф Ушакова с надписью: «Победим или умрем достойно имени русского».

— В то время «Львовом» командовал капитан Валерий Николаевич Ушаков — прямой потомок знаменитого адмирала. После Ушакова корабль водил в боевые походы капитан Григор. Это его руками сделаны барельефы Ушакова и Нахимова.

«Львов» проходит одесский маяк.

—...И в первые послевоенные годы нелегко приходилось «Львову», чуть ли не единственному пассажирскому кораблю на всем Черноморском бассейне.

«Львов» входит в порт, и его торжественными гудками встречают стоящие здесь корабли.

Звучит последняя радиограмма: «...Прощай, «Львов», ты честно прошел свой путь на морских просторах... Семья Ушаковых».

Гудки...

— Закончился ли путь этого корабля?.. Станет ли он на вечную стоянку или будет еще нужен людям?..

Нам, конечно, посчастливилось и в том, что мы нашли корабль с такой судьбой, как «Львов», и в том, что именно во время работы над картиной это судно должно было идти в свой последний рейс. Но главное наше везение все-таки состоит в том, что съемочной группе удалось запечатлеть этот рейс на экране.

«Львов», конечно, на наше «счастье», пошел в последнее плавание раньше, чем предполагалось, и пошел, конечно, осенью, в самое невыгодное для съемок время. Киногруппе пришлось оперативно — на самолетах — догонять в прямом смысле слова «уходящий» объект.

Последний рейс «Львова» снят на пленку. Увы, часть снятого материала погибла. Даже если где-то не хватает только «вторых точек», эпизод претерпел урон, проиграл в выразительности

Сценарист предполагает, а жизнь располагает. В документальном кино не может быть «железного сценария». Не сними группа последний рейс «Львова», нам, авторам, нужно было бы уже в съемочном периоде, так сказать, на ходу перестраивать сценарий, искать созвучное замыслу новое начало, новый баланс эпизодов.

И до чего же грустно думать в этой связи о следующем за «Львовом» эпизоде сценария, который в другой — бытовой, несколько юмористической — тональности трактует все ту же тему ветеранов.

Одессу часто называют капитанским мостиком Черноморского флота.

Но есть в самой Одессе своеобразный капитанский мостик.

«Скамейка» в Одессе — имя собственное. Если кто-нибудь из пожилых капитанов говорит, что «собирается на Скамейку»,— все знают —он имеет в виду скамейку, вернее, несколько скамеек на Приморском бульваре, «у Дюка».

Скамейки Приморского бульвара — действительно капитанский мостик, с той только разницей, что на этом «мостике» постоянно находится сразу много капитанов, штурманов, стармехов

Изо дня в день сюда — к морю — приходят ветераны морской службы. Одесситы шутливо называют их «мастерами морской травли». Говорят, что когда капитаны «травят», никакого Райкина не надо.

Мы немало часов провели на Скамейке и ежеминутно жалели, что нет с нами камеры и микрофона. Сколько сочных, полных неподражаемого юмора историй и

соленых, пахнущих морем словечек мы услышали от отставных капитанов Каминского и Харина, от стармеха Гейна...

Здесь импровизировали истории дуэтом, трио и даже квартетом, здесь вспоминали о нравах досоветского флота, о веселых недоразумениях в плаваниях, о заморской экзотике. И почти все, что здесь говорилось,— и веселое и грустное— удивительно (будь оно снято) работало бы на нашу тему.

Трогало и то, что Денис Францевич Каминский, душа Скамейки, называл свою выгоревшую на солнце морскую фуражку «посмертный краб». Волновал до слез его рассказ, как он в один день вместе с последней своей «посудиной» «стал на прикол». А когда мимо шли капитаны, так сказать, «действительной службы», Денис Францевич непременно задирался с ними, и в его грубоватых шутках чувствовались одновременно и любовь к своим ученикам и ученикам своих учеников и ревность к тем, кто сегодня водит корабли.

Если бы студия и режиссер (один из нас) имели бы возможность авторской «разведки боем», если бы у нас там, на Скамейке, были бы камера и магнитофон, какой неповторимый материал был бы у нас уже в «запаснике».

Мы будем снимать на Скамейке, и эпизод «травли», вероятно, в картине будет, но неповторимость наших впечатлений уже не воссоздать.

Скамейка на месте, на ней по-прежнему людно, но нет уже в живых Дениса Францевича...

И все-таки он будет жить в нашем фильме.

Это он любил вспоминать родословные морских «династий». А именно на этом перечислении «морских родов», на звучащей за кадром фонограмме мы и хотим уходить со Скамейки на широкий морской простор.

Звучат отдельные реплики капитанов, которые обязательно в главном повторяют то, что мы много раз слышали от этих людей.

— У боцмана Вдовина — он всю войну проплавал на дырявом грузовичке — все родичи — сын, зять — все моряки.

—...А у Казимира Мощинского — того, что увел плавучий док из-под носа немцев,— сын — механик...

— ...У Миши Хмелевского сын — стармех на «Софии», а зять — старпом на «Луганске»...

Мы слышим все это на кадрах моря и кораблей у причалов. Рабочие порта и моряки заняты своим обычным трудом. А море за ними играет новыми красками, оно деловитое, дымящее трубами, отливающее нефтью...

И снова голос Григора. Он словно продолжает свой рассказ, прерванный в начале фильма. Так он будет иногда вторгаться в ткань всего нашего повествования, где-то импровизируя, где-то повторяя то, что писал в одной из своих статей:

— Море для моряка — не золотистый песок пляжей, не лазурный плеск волны. Море — это наше рабочее место. Наш цех. Наш завод.

Но вот этот «цех» становится пустынным — ни дымка, ни шума машин.

Только буи и бакены. Они качаются на воде, как некие надгробья, напоминая кладбище погибших кораблей.

— ...Говорят, море постоянно меняется, даже есть такая присказка: «переменчив, как море». Его непостоянство — не только смена штормов и штилей. Я видел его и мирным и дружелюбным. Видел стонущим, израненным бомбами, всякое бывало на море. Если бы оно могло говорить!

В кадр медленно входит танкер «Григорий Вакулинчук».

Вот идущее наперекор волне другое судно. «Очаков» — читаем мы на его корме...

Идет флагман пассажирского флота Черноморья «Адмирал Нахимов».

— Если бы оно могло говорить!

Швартуется «Федор Полетаев».

На экране старая фотография еще одного корабля.

— Это «Трансбалт» — «дедушка» советского торгового флота, самый крупный сухогруз тех времен. Работяга. Труженик. Вон он в кадрах старой кинохроники.

Мы видим на экране эти кадры.

— Через тринадцать морей и два океана «Трансбалт» возил соль на Дальний Восток, был плавучей академией наших моряков. Помогал защите Порт-Артура, участвовал в Октябрьской революции, погиб в Отечественную войну.

На экране сверкающая лаком надпись: «Трансбалт».

«Трансбалт — Одесса» — читаем мы на борту.

Как не похож на своего предшественника этот гигантский сухогруз.

Не умирают корабли...

«Трансбалт» на курсе.

Он идет в большое многомесячное плавание к берегам Австралии.

В его экипаже пойдет и наш оператор, его съемки в рейсе познакомят нас с судном и моряками.

Капитан «Трансбалта» Феликс Михайлович Дашков — москвич. Ему нет еще и тридцати восьми лет, а он уже не в первый раз ведет свой корабль в большое плавание.

Мы осматриваем судно.

Радарные установки..

Мощные грузовые стрелы...

Собственное кафе «Нептун», где после вахты отдыхают моряки.

— «Трансбалт» называют правофланговым флота не только за трудовые успехи.

На судне работает школа опыта коммунистического труда. Все члены экипажа учатся в высших и средних учебных заведениях. Вчерашний матрос Куцан стал четвертым штурманом... А этот моряк — бывший машинист Салатенко — теперь третий механик корабля...

...Нелегок путь корабля к далеким берегам.

За два месяца плавания оператор увидит и запечатлеет на пленку мужественную жизнь моряков. Мы не ходили в такое плавание. Рассказы моряков, фотографии, кинохроника, газетные очерки помогли нам нацелить объектив кинооператора на главные, с нашей точки зрения, моменты.

...Уже маячат впереди берега Австралии.

«Трансбалт» подходит к Сиднею.

— Кстати, вот что произошло, когда первый советский корабль подходил к Сиднею, — вспоминаем мы подлинную историю. — Диктор расскажет, что порт в тот па-

мятный день был окутан непроглядным туманом. Ни один капитан не осмелился бы ввести свое судно в чужую гавань в такую погоду. Неожиданно выглянуло солнце, и пораженные австралийцы увидели сверкающий белый корпус, красный флаг, прочли имя корабля — «Солнечногорск»... «Солнечногорск».

Этот рассказ прозвучит на кадрах «Трансбалта», швартующегося в Сиднее.

И как обычно, куда бы ни пришел наш корабль, его встречают радужными приветствиями с берега, а на борт подымаются сотни любопытствующих гостей.

По обычаю морского гостеприимства, их всегда охотно знакомят с кораблем.

Может быть, они увидят в салоне «Трансбалта» картину австралийского художника Ноэля Копиженэ «Стронций идет» — дар молодежной прогрессивной организации Австралии морякам «Трансбалта».

...И здесь же в салоне висит портрет «крестной матери» судна — бригадира маляров Херсонского судостроительного завода Галины Иващенко. Мы знаем, что один австралиец заметил:

— У нас такой чести удостаиваются только жены президентов или женщины из аристократических фамилий.

...Осматривая корабль, гости часто недоумевают:

— Неужели на грузовике так чисто?..

— И капитану только тридцать восемь?

— И на судне есть постоянный врач?

— И у каждого матроса отдельная каюта?

Хозяева корабля тоже недоумевают: что же тут удивительного — это норма нашей морской службы...

Да, наши корабли везут в иностранные порты не только грузы, но и удивительную для иностранцев мораль, не понятный для них образ жизни — вот смысл этого эпизода, наша сценарная «подсказка» оператору, которому надлежит снимать реакцию гостей корабля на все, что они здесь видят и слышат.

...Перенесемся на тысячи километров от австралийских берегов — с «Трансбалта» на другое советское судно. Скажем, на «Симферополь».

Возможно, мы попадем на корабль в спокойный вечерний час, когда свободные от вахты люди собрались в кают-компании.

Они слушают лекцию по эстетике. Эстетика— «вторая специальность» штурмана Вадима Мешкова.

Мы познакомимся с Русланом Ивановичем Евграшкиным— одним из самых знаменитых черноморских капитанов — Героем Социалистического Труда; он теперь уже занимает большой командный пост в пароходстве.

Мы хотели бы увидеть в этом эпизоде и такие краски.

В дальнем плавании дни похожи друг на друга... Однообразны, томительны, но не без неожиданностей.

Возможно, наш оператор столкнется с таким нередким случаем, когда судовой врач по радио будет консультировать лечение матроса, заболевшего на иностранном судне...

Очень важно подчеркнуть, что на нашем флоте все учатся.

...В кают-компании висит черная школьная доска... Идет урок алгебры. Урок ведется... на английском языке! Матросы-заочники старательно записывают задания «на дом».

На корабле всюду цветы, их появлением здесь моряки обязаны мотористу Герману Викторову.

В кают-компании — аквариум с вуалехвостками и меченосцами, их завел и «опекает» электромеханик Игорь Венсков.

Моторист Борис Зарицкий — художник, его пейзажи висят и в кают-компании и в каютах моряков...

...Можно легко, без нажима снять такой — будничный для «Симферополя» — эпизод:

...Вечер где-то у берегов Канады. К роялю садится начальник радиостанции Петр Милостивенко, берет гитару Борис Зарицкий, поют матросы.

Немного грустная, русская песня.

Слушают моряки, вспоминают родные края... Ночь... Слушает океан...

А над ним — старинная русская песня:

«...Степь да степь кругом...
Путь далек лежит...»

На мостике «Симферополя» — молодой капитан.

Ночь... Седой ворочающийся океан.

И еще одна ночь. Над Одессой.

Безмолвен Приморский бульвар, который мы видели таким оживленным. Пустынна Потемкинская лестница.

Над мерцанием порта темнеет колоннада Воронцовского дворца.

Застыли у причалов силуэты кораблей.

Бьют куранты у памятника Пушкину.

— Помните, у Пушкина...

«...Но поздно. Тихо спит Одесса;
И бездыханна и тепла
Немая ночь. Луна взошла,
Прозрачно-легкая завеса
Объемлет небо. Все молчит;
Лишь море Черное шумит».

Но не только тихие всплески волн.

Мы слышим над ними позывные из дальних морей:

—...«Солнечногорск»?.. Вы нас слышите?.. Говорит УМА-2... говорит УМА-2...*

Радиоцентр Черноморского пароходства.

Мы идем по ярко освещенной комнате. Она наполнена сигналами со всех концов света.

За небольшими столиками с радиоаппаратами работают девушки — такие, как на обыкновенном телеграфе, но это «хозяйки морского эфира».

— Вот эта — слева — отвечает за Индийский океан, Надя — за Карибский бассейн, а вот та, такая маленькая, смешливая,— за Северное море...

Мы выберем из их обычной переклички с кораблями самые характерные радиограммы.

* Позывные здесь и далее условные.— *Прим. авторов.*

К примеру, такие:

—...«Пожарский»,— говорит УМА-2.—Зайдете в Хайфон, примите груз бананов...

Другому кораблю:

—...Коллектив пароходства поздравляет ваш экипаж с присвоением звания корабля коммунистического труда,..

Мы несомненно услышим позывные и рапорты теплоходов, рудовозов, сухогрузов, танкеров с разных морей и океанов нашей планеты.

В этой многоголосой фонограмме — география наших внешних связей, размах операций Черноморского флота. И об этом нужно рассказать с широким и разнообразным использованием звуковых средств.

—...Говорит УМА-2... «Славянск». Сообщите состояние больного... Передаем консультацию главного хирурга пароходства...

—...«Трансбалт»... «Трансбалт», матрос второй статьи Гегельский Глеб допущен к экзаменам в Высшее мореходное училище...

—...«Юрий Гагарин»... «Юрий Гагарин»...

И сразу — малайский пейзаж. Коралловые рифы. Пальмы. Портовые сооружения Сингапура.

На рейде турбоход «Юрий Гагарин», пришедший за каучуком в Сингапур. Мы легко представляем себе традиционную беседу капитана корабля Кима Голубенко с представителем фирмы. Капитан — сверстник Гагарина.

Это видно на фотографии, на которой космонавт-один снят вместе с капитаном Голубенко.

На эту фотографию обратит внимание наш оператор. И, вероятно, заметит ее и представитель фирмы.

...«Юрий Гагарин» в плавании.

Он проходит тропические широты. Нестерпимая жара. Даже общая любимица моряков маленькая обезьянка Яшка не выносит зноя, купается в ведре.

Календарь на столе у Голубенко: 31 декабря 1964 года.

...Новый год моряки встречают по московскому времени.

Три оператора на трех судах идут сейчас открытым морем.

Мы надеемся, что наша сценарная запись— только бледная тень того, что увидят зоркие операторы, внесенные в судовую «роль». Ключ к успеху этой части фильма в систематическом и длительном наблюдении за жизнью моряков пристального глаза и чуткого уха наших товарищей — «тех, кто в море».

...Мы оборвали нашу запись на эпизоде «Новый год». «Новый год» — тоже ведь «уходящий» объект, но в отличие от «Львова» и по не зависящим от нее причинам съемочная группа «Новый год» упустила. Но «Новый год» — ведь объект и «уходящий» и «приходящий». Так нельзя ли снять его на грядущем рубеже лет?!..

Нельзя. План. Фильм наш и так уж переходящий с прошлого года.

— Да бросьте,— советуют нам иные «реалисты»,— что вам дался этот Новый год в тропиках, снимите ваш праздник в будний день на траверзе Одессы — и порядок...

Ну нет.. Честь документалистов, забота об ощутимой на протяжении всей ленты достоверности и жизненности происходящего на экране не позволяют нам пойти на компромисс, на который нас толкали горе-советчики.

Дело тут, конечно, не в Новом годе, вопрос этот принципиальный. Но и Новый год нас интересовал не как экзотика «морского» и «летнего» Нового года. Нас привлекала возможность не логически, не информационно, а образно и эмоционально перейти к теме войны, к другому Новому году.

Мы это видели так...

Жарко... Дед-Мороз не выдерживает, срывает с себя шубу, бороду и парик и бросается в большую купель с водой.

Над судном — позывные Москвы... Кремлевские куранты...

— С Новым годом, товарищи!

— С Новым годом, товарищи!..— звучит под тропическим небом...

...Над беспредельной ширью знойного океана.

И рядом, в стык,— другое море —

седое... суровое... грозное.

Бьются волны о скалы.

Бьются волны...

—...С Новым годом, товарищи! — вторгается в грохот моря голос Левитана.— От Советского Информбюро...

И тот же голос сообщает, что в ночь на 1 января 1942 года доблестные части Красной Армии и Флота, форсировав Керченский пролив, высадились в Керчи и Феодосии.

— Это было вот здесь — между Таманью и Камыш-Буруном.

Мы видим снятый с вертолета Керченский пролив. Сейчас на нем сотни рыбачьих сейнеров. Это обычная картина зимней путины.

— В ту новогоднюю ночь вышла в море и рыбачья армада. Сотни и сотни утлых суденышек, шаланд и мотоботов... С доброй улыбкой называли они себя «тюлькин флот». Но этот «тюлькин флот» оказал огромную помощь нашим войскам, переправляя через пролив десантников, оружие, боеприпасы.

Снимем пролив таким же, каким он был в ту памятную ночь.

Темные силуэты сейнеров на суровом, вздыбленном море.

Кричат чайки. Свистит ветер.

Мы увидим труд рыбаков под Керчью и Тарханкутом... На траверзах Поти, Туапсе... В открытом море.

Нелегок труд рыбаков.

«Рыбак — дважды моряк»,— скажут вам рыбаки. Рыба не ходит по фарватеру. Рыбаку часто приходится ходить туда, куда не рискнет пойти и моряк...

В штормовой обстановке забрасывает сети бригада Бузуна.

Внезапно наступает тишина.

Беззвучно колышется трава.

Над ней обелиск, на обелиске надпись: «Здесь лежат двенадцать товарищей — двенадцать рыбаков из колхоза «Черноморец» вместе со своим командиром Андреем Панасенко...»

Идет сейнер «Двенадцать товарищей».

Идет сейнер «Андрей Панасенко».

В его рубке — Николай Бузун.

— Я — «Панасенко»... Я — «Панасенко»,— радирует сейнер...

В один из внезапно налетевших ураганов в районе Поти погиб сейнер отважного рыбака, замечательного человека Андрея Панасенко...

Идет с уловом сейнер «Андрей Панасенко». На мостике капитан — Николай Бузун.

— Я — «Панасенко»... Я — «Панасенко»... — звучит в эфире радиограмма.— Возвращаюсь на базу...

— Друг Панасенко Николай Бузун командует сейнером, который носит имя Андрея...

Панасенко и его товарищи боролись до конца, но море их не пощадило...

Зарываясь в волну, идет сейнер «Двенадцать товарищей»...

Идет сейнер «Андрей Панасенко».

— Я — «Панасенко... Я — «Панасенко»,— звучит над ним, как рефрен.

Звучит этот рефрен и над большим гранитным памятником погибшим рыбакам на набережной Новороссийска.

И еще один монумент — героям Малой земли.

Новороссийск. Аллея героев. Обелиск на могиле Цезаря Куникова.

Трепещет на ветру пламя вечного огня.

Звучит мелодия новороссийских курантов, написанная Шостаковичем.

И тут же на кадрах могилы Цезаря Куникова возникает голос — рассказывает матрос портового буксира Николай Иванович Алешичев, много переживший, светлоглазый, красивый русский человек.

Оборвем еще раз нашу запись. Позывные сейнера «Панасенко», новороссийские куранты, рассказ куниковца — насыщенность сценария звуковыми «красками», обилие в сценарии эпизодов, рассчитанных на синхронные съемки,— не случайность, не дань киномоде.

По сравнению с авторами игровых лент мы бедняки: в нашем распоряжении только камера и микрофон, причем очень еще несовершенные. Но мы еще больше обедняли себя долгие годы, отказавшись, несмотря на доказательный опыт Вертова, от полноценного воспроизведения слышимого мира, от синхронных анкет, интервью и т. п.

Звуки жизни вытесняли диктор и «обязательная» музыка там, где диктор замолкал.

И у нас в фильме будет музыка, но только там, где ее действительно «услышат» авторы. Диктора у нас не будет. Как вольно и свободно комментирует фильмы на близкие ему темы Сергей Образцов, так же вольно и свободно должен раздумывать о том, что видит на экране, капитан Григор.

И раз мы уже заговорили о фонограмме фильма, следует вспомнить о двух эпизодах, которые мы опустили в нашей записи. Наш фильм о людях, глубоко и душевно привязанных к морской службе, о людях «морской косточки».

Отнюдь не подражанием «синема-верите» продиктованы в нашем сценарии киноанкета и киноинтервью на тему «Что привело вас на море?». Мы задавали этот вопрос многим морякам, многим портовикам. Каких только ответов мы не услышали! Нам

захотелось, чтобы эти ответы — и шутливые («неразделенная любовь»), и гордые («моряком был мой дед... моряк мой отец»), и задумчивые («на море?.. Ну как же, это же море!»)— услышал бы зритель, и мы думаем, что эта киноанкета молодых прозвучит, если мы дадим ее где-то после эпизода «Скамейка».

В «репортажной» части фильма мы хотим рассказать о буфетчице Алле Игнатьевой, бежавшей из дому, чтобы стать моряком. На вопрос, что привело ее на море, Алла отвечает в своем дневнике: «Так захотелось увидеть все своими глазами, лицом к лицу встретиться с настоящей жизнью, которая в труде, в опасностях, в ломке характера».

Конечно, мы увидим на экране Аллу и на ее рабочем месте и на экзамене (она учится в одном из одесских вузов), возможно, что строки из ее дневника прозвучат и за кадром, но сердцевиной эпизода должен стать ее «синхронный» рассказ.

Тем более важно для нас сохранить во всей своей трепетности и взволнованности рассказ простого солдата войны куниковца Николая Ивановича Алешичева.

Мы оборвали наш сценарий как раз на этом эпизоде.

Но как записать этот эпизод, если любая условная и даже стенографическая фиксация подлинности рассказа Алешичева может быть только мертвой копией того, что будет так впечатлять, будь этот эпизод снят синхронно, скрытой камерой.

Нам не забыть того дня в Новороссийске, когда мы встретились с Николаем Ивановичем утром в порту, вечером — с ним и его семьей в их маленькой квартирке. Для нас в этом маленьком эпизоде большая правда войны.

Перебивая друг друга, Алешичев и его жена Марфа Антоновна поведали нам удивительную историю своей встречи на Малой земле. И мы легко представляем ее на экране в любом повторном варианте. Такие это люди.

Вот что они нам рассказали.

...Расстались они в Новороссийске, Алешичев ушел с армией, семья его осталась «под немцем».

С первым отрядом куниковцев Алешичев высадился на окраине Новороссийска, на Станичке. Где-то неподалеку в самом городе на Большой земле, как он знал, была его семья. Здесь на легендарной Малой земле шли тяжелые бои за каждый метр, за каждый дом.

При штурме одного из домов Алешичев увидел в маленькую щель подвального окна чьи-то глаза, услышал шепот пересохших губ — пить, пить... Алешичев отстегнул флягу и ткнул ее в окно. Глаза придвинулись к щели, Алешичев и жена узнали друг друга. Это длилось одно мгновение. Они не успели даже сказать друг другу ни слова, даже «здравствуй»...

А Марфа Антоновна рассказывала, как встретились они еще раз, позднее, на той Малой земле, как стала она санитаркой, как выхаживала раненых, десятки, сотни... Запомнился ей один моряк с мандолиной. Он ушел в бой и не вернулся. Мандолина осталась...

Вот мандолина.

Вот фляга, из которой Николай Иванович дал испить жене.

Вот полевая сумка.

До сих пор хранится все это в семье Алешичева.

Здесь, может быть, тихо зазвучит мандолина.

...Идет матрос с гитарой по разрушенному Новороссийску, подходит к руинам своего дома, низко кланяется.

Город освобожден от врага. Над заводом вьется красный флаг.

Эти лаконичные кадры фронтовой кинохроники снова перейдут в Аллею героев... К вечному огню. К могиле Цезаря Куникова.

И снова прозвучат новороссийские куранты.

Вечереет.

Россыпью огней сверкает огромный Новороссийский порт, а к пристани, на которой мы стоим, медленно подчаливает небольшой прогулочный теплоход «Малая земля».

Плывет песня над вечерним морем.

Затихает.

Но уже рождается другая — фронтовая мелодия. Она ведет нас, словно пеленг, в город-легенду Севастополь.

Мы пройдем по овеянным славой местам Севастополя и остановимся у Графской пристани, рядом с которой стоит теплоход «Абхазия».

А на этих кадрах снова прозвучит голос Григора.

— Море любит смелых и мужественных... Дружбу верную... скрепленную кровью. Может погибнуть судно, уйти из жизни товарищ, но всегда будет жить память об экипажах, в которых не было места ни трусости, ни малодушию...

Что произойдет на новой «Абхазии», когда здесь этим летом встретятся старые фронтовые друзья? Всего, конечно, не предскажешь, и все-таки операторы должны быть нами ориентированы.

«Ключ» этого эпизода в ключе, в обыкновенном почерневшем от времени ключе от каюты, который сохранила Мария Исаевна Круть — бывший военный хирург погибшего санитарного транспорта «Абхазия».

Естественно, что Мария Исаевна захватит этот ключ на встречу с однополчанами. И также естественно, что единственный сувенир памятной этим людям военной поры немедленно привлечет общее внимание и разбудит нужные нам эмоции. Нам кажется, что нет и тени натяжки в нашем сценарном плане.

Кают-компания новой «Абхазии». Здесь сегодня не очень людно — «иных уж нет, а те далече».

На столе фотографии и ключ, обыкновенный ключ.

Его бережно берут в руки, бережно передают друг другу.

Ключ в руках у бывшего капитана «Абхазии» Михаила Ивановича Белуги, в руках...

...врачей Ниники Давыдовны Мачитадзе и Ольги Петровны Джигурды — автора книги о подвиге «Абхазии»...

...доктора Рагозина...

...бывшего старпома Григория Лукича Надточия.

И, может быть, передавая ключ своей жене — Татьяне Васильевне, бывшей медсестре бывшей «Абхазии», Надточий повторит то, что он говорил нам и, как нам показалось, говорит часто:

— Как могло случиться, что у нас тогда собрался сначала, казалось, не однородный, а потом, как монолит, такой народ... ведь столько пришлось пережить?

...Ключ в женской — такой невоенной — руке.

А за кадром резкий, пронзительный вой сирены...

Взрываются бомбы — одна, другая.

Слышно, как входят и выходят из пике нацистские самолеты.

Здесь как бы контрапунктом возникает рассказ оператора Владислава Микоши, который с риском для жизни (он получил контузию при этой съемке!) заснял «Абхазию».

Он будет говорить с экрана примерно то, что так достоверно описал в своих воспоминаниях:

...как следил за «юнкерсами», атакующими «Абхазию»...

...как медленно расползлась дымовая завеса и судно оказалось открытым...

...как шестнадцать, нет, двадцать самолетов бомбили одно судно...

...как увидел в визир «аймо» буксир, пораженный бомбой, густую партию бомб над кораблем, крестовину мачты, взлетевшую вверх, яркое пламя над «Абхазией», каскады вздыбленного моря...

И весь этот рассказ пойдет вместе с этими уникальными кадрами, снятыми с риском для жизни.

Вот эти съемки.

...И снова мы в кают-компании.

Среди «абхазцев» — Микоша.

Из рук в руки переходят фотографии — истертые временем любительские снимки, запечатлевшие отдельные моменты суровой походной жизни корабля и людей, которых мы видим в репортаже о встрече ветеранов, приуроченной к всенародному празднованию юбилея нашей победы над фашизмом.

Мы попробуем снять эту встречу фронтовых друзей «крупным планом», попробуем заглянуть в их глаза и услышать их реплики, отрывки их воспоминаний: а помнишь... а ты помнишь.

Вместе с этими захваченными воспоминаниями людьми и мы отдадим должное мирному пассажирскому кораблю «Абхазия», который в первые суровые годы войны стал кораблем-воином, ходил в осажденные города, мужественно дрался с врагом, привозил боеприпасы, увозил раненых.

Это большая синхронная сцена.

Мы не будем мешать этим людям, не будем вторгаться в их беседы.

Мы увидим и радость встречи и украдкой вытертую слезу.

Потом они выйдут на палубу.

Перед ними откроется мирная севастопольская бухта.

И пирс, у которого в сорок втором от фашистской бомбы погибла их «Абхазия».

— Здесь в Севастополе погибла и «Грузия»... В Новороссийске сгорела «Украина»...

Идет новая «Украина».

— Смертью храбрых пали «Чехов», «Аджаристан», «Армения».

Идет новая «Армения».

— ...Из большой пассажирской флотилии Черноморья уцелел только «Крым», прошедший через все испытания войны. И уже стало традицией, встречая его, приветствовать торжественными гудками.

Мы это видим на экране.

Проходящему «Крыму» посылает свой гудок «Украина».

Протяжный торжественный гудок...

Гудок умолкает.

На всех палубах комфортабельного корабля — атмосфера непринужденного морского путешествия.

Погода хорошая. Море спокойное. Настроение беспечное.

— Товарищи пассажиры!..— раздается из репродуктора.— Сегодня самому молодому члену нашего экипажа матросу второй статьи... исполняется 20 лет. Разрешите от вашего имени поздравить именинника и передать ему пожелания доброго здоровья и счастливого плавания.

Так как поздравлять именинников стало традицией на наших судах, операторам нетрудно «подстеречь» один из этих импровизированных морских праздников и зафиксировать еще одну характерную черту быта советских моряков.

У таких праздников есть уже установившийся ритуал. Обычно это происходит так.

В кают-компании собираются члены экипажа.

На почетном месте стоит по обыкновению смущенный именинник, девушки вручают ему цветы.

Капитан его обнимает и преподносит ему специально изготовленный торт.

Имениннику предоставляется право выбора песни.

Возможно, наш «виновник торжества» попросит исполнить «Раскинулось море широко», или «Варяга», или «Одессита Мишку», или «Севастопольский камень» — одну из заветных морских песен.

Звучит за кадром песня, а мы всматриваемся в лица людей.

О чем думают сейчас моряки? Пассажиры?

О чем думает капитан Лукьяненко? Он уже не молод, этот сильный мужественный человек, прошедший большую и суровую школу моря.

Обратись мы к нему, он бы ответил с улыбкой:

— Уже оформляю пенсию... присматриваю местечко на Скамейке в Одессе, где-нибудь с краешку... Но, честно говоря, не спешу — еще поплаваю.

И еще один капитан привлекает наше внимание. Он уже совсем стар — 70 лет.

Как всегда он будет сидеть в тесной рубке маленького суденышка, попыхивать коротенькой трубкой и колюче посматривать на танцующие пары.

«Капелла» — гордо называется эта «посудинка». А ходит она только у берегов Одессы: «Порт — Большие фонтаны — Порт».

Мы снимаем ее в очередном прогулочном рейсе.

На «Капелле» отдыхает молодежь.

Тонет вальс в грохоте порта.

Медленно, как тени, движутся на «Капелле» приникшие друг к другу пары.

Попыхивает трубкой старик.

Важно здоровается с капитаном «прочапавшего» мимо буксира.

Козыряет и снова садится у штурвала.

Как в каждом рейсе, как вчера, как завтра.

— На море его знают решительно все: «Ну как же, Гусев — правильный старикан... Ему бы давно на покой. Поговорите с ним»,— скажет диктор.

Мы спрашивали у Гусева, когда он собирается на Скамейку, и он ответил нам:

— Нет, не уйду. Пока стучит дизелек у «Капеллы», не уйду. Хоть краном стаскивайте.

Мы снова зададим ему этот вопрос, и, думается, он ответит так же или похоже.

— Он действительно не уйдет, пока стучит его собственный «дизелек».

«Капелла» медленно выбирается из лабиринта кораблей, стоящих у причалов. Рычит, пускает за кормой буруны пены.

— Было время, сразу после войны, когда в этом порту не дымила ни одна труба, ни одна мачта не качалась над морем. Ходила только «Капелла» по маршрутам: «Одесса — Херсон», «Одесса — Мариуполь» и даже «Одесса — Ростов». Вот эта, совсем маленькая «Капелла».

«Капелла» кажется моськой рядом со слонами — океанскими махинами, мимо которых она проплывает.

—...В то время и берега не было — одни руины: и в Новороссийске, и в Одессе, и в Севастополе, и в Керчи...

Если окажутся в летописи эти печальные документы, мы их дадим под наш рассказ:

— Помнится, отшвартовался в ту пору у одного из причалов, очищенного от развалин, заграничный пароход. «Да-а,— сказал его капитан,— без нас вам не справиться. Могу порекомендовать хорошую фирму для восстановления»... Но мы обошлись... Как обошлись, мы видим сейчас на экране.

У широких пирсов корабли под разными флагами. Портальные краны...

Целые железнодорожные вагоны спокойно поднимаются на суда...

Здесь место большому синхронному монтажному куску, динамическому показу так называемого «причального фронта».

Но это не только парад нашей морской индустриальной мощи. Широкая панорама «причального фронта» должна смениться рассказом о людях, которые его создавали, его осваивали и им «владеют».

Возможно, ранним утром мы остановимся у проходной со скрытой камерой и в течение длительного времени будем наблюдать за потоком людей, вливающихся в порт, чтобы потом отобрать из снятого материала кадры, которые позволят нам рассказать...

...о семействе Хенкиных — потомственных грузчиках.

Хенкин-отец опрокинул теорию пределов на погрузке, создал настоящую «академию» для грузчиков по повышению квалификации. Борис Хенкин — диспетчер грузовых перевозок. Михаил Хенкин — грузчик.

...О старшем крановщике Александре Ивановиче Данилове — он читает лекции в интерклубе...

...О Николае Федоровиче Бондаренко — крановщике. Он решил снизить затраты на одну тонну груза на одну копейку. В год — это десять тысяч рублей.

...О командующем всем портовым автопарком Екатерине Саповой. Между прочим, она была танкистом. Взяла в плен румынского генерала.

...О Ефиме Павловиче Покрассе. Рискуя жизнью, он остропил бомбу, упавшую на один из портовых причалов.

...О Балабеке Аветисовиче Сдавяне. Он потопил немецкую подводную лодку. Был пограничником, задержал одиннадцать нарушителей. Сейчас он бригадир грузчиков на электротележках.

Идут люди... Всех не перечесть, не назвать даже в коротких телеграфных характеристиках.

Ильичевск.

Мы плывем по новому большому порту...

мимо плавучего дока-гиганта, в чреве которого приютились, словно детеныши, как в сумке у гигантского кенгуру, сразу три корабля...

мимо океанских громадин, над которыми полощутся серпастые красные флаги...

...и солидных заморских кораблей.

Читаем:

«Каролия» — Марсель.

«Санта Мария» — Неаполь.

«Аль Абхор» — Александрия.

Грохочет порт-труженик. К концу десятилетия он будет в пятнадцать раз больше Одесского.

Мы увидим этот порт и в различных ракурсах и, вероятно, заметим пятилетнего кроху на пирсе, донимающего прутиком свирепого маленького краба. И порт и мальчик — ровесники Ильичевска — здесь все молодо. Каждый кнехт.

И эта огромная площадка, еще пахнущая свежезалитым асфальтом, забитая сотнями машин для отправки.

И эти люди — рабочие и специалисты.

«Мальчишки», — сказали бы вы о них.

Мальчишки?

Мы подойдем с микрофоном к одному из них, например Борису Мисюку, и, возможно, он снова нам расскажет эту историю:

— ...Посмотрели бы вы на почтенного господина Альдони — капитана «Марии», впервые бросившего якорь в нашем порту. Ступив на Ильический причал, он первым делом попросил представить его «синьору директору» причального участка. И ему представили... Володю Хабарова. Альдони был очень обескуражен.

— Он действительно очень моложав, «синьор директор второго участка», рядом с пожилым и грузным капитаном «Марии».

Мы увидим их на рабочей площадке во время погрузки и в кабинете Хабарова, но деловая их беседа нам будет непонятна, ведь изъясняться они будут по-итальянски.

Конечно, есть в Ильичевске и старики.

«Двое»,— улыбаясь, покажет нам пальцем вездесущий Мисюк.

Это начальник порта Хантадзе.

И «дядя Коля» — потомственный портовик Имнадзе — организатор разгрузочных и погрузочных работ. Во всем пароходстве, или как сказали бы на море,— лучший стивидор.

Хантадзе и дядя Коля старые приятели. Возможно нам удастся подслушать их горячую дискуссию на причале.

И, наверное, прозвучат реплики, вроде такой вот:

— Да я ему хоть Везувий разберу по камешку и уложу в трюм, как бананы.

Горячится Имнадзе. Обнаженный до пояса, он похож на молодого атлета с седеющими висками.

Да, оба они под стать друг другу.

... А порт живет своей жизнью.

Швартуется еще один заморский гость.

— Откройте теперь лоции всех голубых континентов, и вы найдете там «Ильичевск».

Он еще только вырастал, а уже шли любезные предложения хозяев международных судовых компаний и фирм.

«Уважаемые господа, мы узнали из печати, что у вас строится большой порт. Мы крайне заинтересованы...»

— И мы заинтересованы... Теперь Черноморское пароходство — самая крупная в мире фирма. Добро пожаловать!

Мы надеемся еще увидеть и заснять для нашего фильма свойственное ильичевцам гостеприимство — какой-нибудь маленький и веселый банкет в честь зарубежных гостей. А еще лучше — дружеский пикник на берегу.

Несомненно, Хантадзе будет, как всегда в таких случаях, потчевать синьора Альдони и его помощников отменным шашлыком собственного изготовления.

Володя Хабаров любезно будет занимать неаполитанских дам.

А изрядно обрюзгший механик «Марии», аккомпанируя себе на гитаре,— петь неожиданным дискантом пресловутую «Джамайку».

«Джама-а-а-айка!.. Джама-а-а-айка!»— несется над морем.

Здесь все достоверно. Мы встречались с теми, кто пережил «Абхазию», «ходил», как говорят на флоте, на «Украине» и «Капелле», облазил, объездил и оплавал, если можно так выразиться, порты.

Встречи абхазского «землячества» еще не было, о ней Надточий и его товарищи мечтают с конца войны, и она наконец состоится в этом году. Зная людей, зная, как они хотят свидеться, нам нетрудно было заранее «расписать» только еще предстоящее событие.

Чествование членов экипажа на «Украине» бывает нередко, в нашей записи это «зарисовки с натуры».

Что же касается жизни портов, то она в общих чертах повторяется изо дня в день, из года в год. Каждый день приходят на работу одни и те же люди. В каждую навигацию в порты приходят «знакомые» корабли, знакомые экипажи.

В этих — но только в этих — эпизодах сценарий обретает некую «железность».

И снова мы вернемся к морю, не на берег, не в оживленный порт, а в открытые нелюдимые просторы. И снова зрителей «встретит» Григор. Словами, близкими к тем, что мы слышали от него и читали в его статьях и книгах. В неторопливом раздумье он поведет рассказ о первом законе морской службы — о взаимной выручке в беде...

Беспредельная морская ширь.

Взлетают над гребнями крикливые чайки.

Кипят, пенятся волны...

Кружит над волной альбатрос. На этот раз он действительно предвещает бурю.

Служба погоды ставит точный диагноз: угрожает норд-ост, ветер невероятной шквальной силы — «бора», как называют его местные жители.

Голый горный хребет Варада у Новороссийска. Еще хорошо просматривается Мархотский перевал. Он сверкает удивительно чистой синевой в кристально-ясном небе. Буквально на наших глазах он покрывается белесым облаком.

Растекаясь по всему хребту, облако медленно сползает вниз, к морю.

Поднимаются штормовые сигналы.

В Новороссийске и Сочи...

В Ялте и Феодосии...

Рыбаки ставят на якоря сейнеры и байды.

«Спасатель» готовится к выходу в море.

Швартуются большие корабли.

Многие суда стремительно покидают Новороссийский рейд — нужно уйти подальше от прибрежных мелей и скал, подальше от места зарождения бури.

Ветер ураганной силы обрушивается на город, на море...

...Идут, с трудом преодолевая стихию, корабли.

Это уже не норд-ост. Это ураган, который может разразиться в любом месте нашей земли, на любых широтах.

Радиорубка корабля. Только что сюда врывался многоголосый эфир — и вдруг тишина.

Тишина в другой радиорубке.

Тишина в радиоцентре пароходства.

Эфир молчит.

И от этого — по контрасту — еще слышнее рев моря.

—...Минута молчания — это непреложный закон морского братства. Каждый час на минуту смолкают все радиоустройства на всех кораблях мира, во всех радиоцентрах, которые держат с ними связь... Чтобы услышать страшный сигнал SOS — спасите наши души!..

В этой минуте — память о погибших...

— По печальной статистике на морях и в океанах земли терпят бедствие более ста кораблей в год.

Радиорубки: кораблей... спасательных служб... пароходств...

Минута молчания.

Тишина в радиоцентре Одесского пароходства, и вдруг ее разрывает сигнал: SOS!.. SOS!.. SOS!..

Какой-то корабль в далеком море борется с ураганным шквалом. Его заливает водой, накрывает с верхом. Волна перехлестывает трубы.

— В ночь на 13 января 1964 года при сильном шторме в Кадикском заливе Атлантического океана погиб советский рудовоз «Умань». Из тридцати восьми человек команды спаслось двадцать четыре.

Мы прочитали эту газетную заметку в самый разгар работы над сценарием. Такие события более чем редки на нашем флоте. По нашему предложению Киевская

студия документальных фильмов еще до запуска в производство нашего сценария провела первую съемку.

Мы покажем в нашем фильме уникальные кадры — репортаж о том, как «морская» Одесса встречала моряков с «Умани», тех, что спаслись, и тех — четверых,— которых удалось найти в разбушевавшемся океане.

Эмоции — и горестные и радостные — и тех, кого встречали, и тех, кто встречал, были настолько сильными, что никто не обращал внимания на съемку.

Камере и микрофону удалось запечатлеть неповторимое.

...Медленно швартуются у одесского пирса танкеры «Грозный» и «Бугуруслан». Тихо на пирсе, не слышно даже обычных при швартовке команд. Застыла в ожидании толпа — для одних уже нет надежды, другие вот-вот увидят близких и родных.

В десятках лиц — скорбь, накипают слезы в уголках глаз.

Палуба «Грозного». Бьются о большие странные морские гробы женщины, и сдержанно плачут мужчины.

Судовой кран несет гробы над морем, над толпой.

Спущен трап. Сходят на берег долгожданные мужья, отцы, братья...

Отерла слезы, бросаясь через толпу навстречу любимому, женщина в светлой каракулевой шубке.

Заговорила, зашумела толпа.

Только на миг заговорила, зашумела.

Снова тихо на пирсе, скорбная толпа полилась в траурной процессии, чтобы отдать последний долг погибшим.

Мы это видели на экране. Эти кадры захватили нас своим чувством и очень насторожили. Какими же сильными, исполненными жизненной правды должны быть остальные эпизоды фильма, чтобы они могли стоять рядом и даже в отдалении от этого репортажа!

Отбирая эпизоды для сценария, мы все время помнили описанное выше. Теперь у нас уже нет былой оторопи. Рядом с эпизодом на Одесском пирсе в нашем сценарии стоит большой синхронный эпизод-«сводка», который нам очень нужен: и как новая возможность рассказа о мощи нашего флота и географии его маршрутов и как «мостик» для перехода к эпизоду, в котором снова возникает судьба «Умани».

— Капитан Александр Тропинин.

— Старший механик Иван Волобуев...

— Владимир Мисаил...

— Алексей Пеха...

Мы называем все четырнадцать фамилий погибших и кончаем радистом.

— Радист Николай Афанасьев привязал себя ремнями к креслу и непрерывно до трагической минуты гибели судна держал связь с пароходством. Вот его последнее сообщение.

Текст последней радиограммы — мы видим его крупно:

— «Закрываю вах...»

— Он хотел передать: «Закрываю вахту (заканчиваю работу). И все...

Волны...

Волны... беснующиеся, холодные, ненасытные... без края, без горизонта...

...Уютный садик Дворца культуры моряков в Одессе.

Открытое кафе.

Киноэстрада.

И маленький столик под деревом.

На столе — кипа сводок...

«Сводка», как и «Скамейка», в Одессе — имя собственное, все жители портового города знают, где это и что это.

К маленькому столику, к приветливой общительной женщине на Сводку весь день идут и идут люди. На неделе мимо столика проходит тысяча одесситов, в субботу и понедельник — полторы.

Здесь на Сводке друзья и близкие моряков узнают, где находится то или иное судно, куда идет, когда придет. Внешне все очень просто — короткие вопросы, лаконичные ответы. Но за вопросами и ответами, за беглыми, почти летучими диалогами угадывается многое — душевное волнение, радость, печаль, надежда.

К тому же «хозяйка сводки» часто отвечает, не ожидая вопроса: она сама дочь моряка, давний член моряцкой семьи, почти всех, кто приходит к ней, она знает в лицо и знает наизусть, кого какое судно интересует.

В течение недели мы ходили на Сводку чаще, чем родственники моряков. То, что записано в нашем сценарии,— это только небольшая часть стенограммы того, что мы слышали.

Но если мы спрячем нашу камеру где-то в садике Дворца культуры моряков вблизи столика, за которым сидит приветливая, общительная женщина, мы непременно увидим и услышим что-нибудь в таком вот роде.

— Где сейчас «Свобода»,— спрашивает пожилая женщина.

— «Свобода» грузится в Коломбо, через два дня выйдет в Одессу.

— ...Спасибо... большое спасибо...

— Что вы скажете за «Ханой»,— спрашивает щеголеватый юноша, у него внешне безразличный вид, он поигрывает цепочкой от ключей.

— «Ханой» вышел из Оттавы. Идет на Мурманск.

— Не скоро будет,— вздыхает юноша. Теперь уже он откровенно печален.

— Там у него девушка,— говорит нам женщина, когда он медленно отходит от столика.

Приходят дети. Очень много ребят.

— Тетенька, когда придет «Пожарский»?

— Как нужно спросить? — строго спрашивает «тетенька».

— Скажите, пожалуйста, когда придет «Пожарский»?

— Это другое дело. «Пожарский» вышел из Плимута. Будет дома через четырнадцать дней.

— Спасибо!.. Большое спасибо!

Модная девушка застенчиво спрашивает:

— «Большевик Суханов» идет домой?

— «Большевик Суханов» грузится в Сингапуре. Пойдет в Хайфон. Не скоро будет.

— Да?.. — Девушка о чем-то раздумывает. — А «София»? — спрашивает она нерешительно.

— «София» вышла из Марселя. Идет в Новороссийск.

— Пожалуйста, не улыбайтесь, — говорит девушка, краснея. — Там у меня брат.

— Где сейчас «Минск»? — спрашивает старая женщина.

— «Минск» в Кадикском заливе. Будет через пять дней.

— Господи, — говорит женщина,— там мой сын, в Кадиксе, с «Умани» они... всей командой перешли на «Минск»... Опять в Кадиксе...

...«Минск» — новое сухогрузное судно польской постройки — идет Кадикским заливом.

Море спокойно, но суровы лица моряков.

Они выстроились торжественным строем на палубе и пристально смотрят в бегущие волны.

— Самый малый! — звучит команда.

«Минск» замедляет ход, почти останавливается.

— Товарищи, — тихо говорит замполит, — обнажите головы — здесь погибла наша «Умань».

— Почти вся команда «Минска» — экипаж «Умани».

Вот штурман Сергей Бабицкий, боцман Виктор Потикун, матрос Виктор Сероштан, повар Маша Грицкая и другие моряки.

— ...Сергей Бабицкий заступил на вахту за десять минут до гибели «Умани». С ним вместе были Владимир Мисаил и Алексей Пеха. Штурмана накрыла волна и понесла за борт. Владимир Мисаил схватил его и привязал к мачте. Через мгновение их смыл новый вал. Они погибли.

Лицо Маши Грицкой.

— Может быть, она слышит голос товарищей: «Ищите Машу, она не умеет плавать... Ищите Машу!..»

«Минск» дает продолжительный, сильный гудок...

Море.

Памятники.

Памятник погибшим морякам в Севастополе.

Памятник Неизвестному матросу.

Голос Григора. Рассказчик подчиняет кадрам, которые идут сейчас на экране, мысли одной из своих статей:

— Для моряка нет выше и прекраснее чувства, чем чувство выполненного долга. У каждого в жизни свое счастье. Счастье людей моего поколения и тех, кто идет нам на смену, я думаю, состоит в том, что все мы своими руками на земле и на море прокладываем новые пути, идем навстречу новым и новым горизонтам...

Мы видим теперь самого Григора.

Он поднимается на палубу нового корабля.

Это «Иван Франко», строительство которого заканчивается на верфи города Висмар в ГДР.

Идут последние отделочные работы.

На палубах, в каютах, салонах — краснодеревщики, художники, маляры.

В ходовой рубке проверяются механизмы электронного управления.

И всюду Григор — капитан этого великолепного лайнера, то деловитый и озабоченный, то удовлетворенный.

Продолжает звучать его голос:

— Особенно важным мне всегда казалось, что я моряк черноморский, что моя морская юность начиналась на стареньком пароходике «Труженик моря», а не на красавце «Россия». Я очень гордился своим первым кораблем, хотя и работал там на камбузе... А «Горький» — как забыть это судно, на котором я впервые пошел капитаном!

Он входит в свою каюту. Она необычна.

Памятные сувениры «из-за тридевяти земель» — модели кораблей. Рисунки, еще рисунки и старые выцветшие фотографии.

— Удивительна судьба этого человека, — говорит диктор.

Пожелтевшее фото «Фабрициуса».

«Мыс Утриш» — небольшая давняя картина Григора — скалы и рифы. Берег суровый и хмурый. Среди скал разбитый «Фабрициус». Бушует море...

Мыс Утриш в натуре. Он и сейчас такой, каким видел его капитан. Только поразросся маленький рыболовецкий причал.

— Это место запомнится мне навсегда... Ходил я тогда на «Фабрициусе», было это весной сорок второго. Возили в осажденную Керчь боеприпасы, войска. Участвовали в десанте на Феодосию. Не раз приходилось «выгребаться» из сложных передряг...

Море, как и тогда,— неспокойное, штормовое...

Трудятся рыбаки.

Швартуются сейнеры, крепчает волна.

— Здесь, под Анапой, у маленького мыса Утриш был торпедирован «Фабрициус»... Уже тонущий, он выбросился на скалы... Погибших товарищей похоронили тут же на берегу.

Скромный памятник у самой волны.

— Соленые брызги стекают по надписи — словно слезы.

Здесь похоронены пятеро: Витман, Миронов, Рысов, Чистяков, Ломоносов.

— Два месяца изо дня в день бомбили фашисты израненный теплоход. Трепали безжалостные штормы... Иссякали запасы воды и питания, но никто из нас не покинул корабль... Полузатопленный «Фабрициус» защищался. Не бог весть какая это была канонада, но она всегда предупреждала Новороссийск о приближении врага.

А шторм набрал полную силу, свирепо хлещет о скалы, бьет о прибрежные камни шаланду, которую никак не вытащат рыбаки на берег...

накрывает волнами обессиленных людей...

Резко врезаются в эпизод детали картины: разбитый «Фабрициус» на рифах...

И снова «Иван Франко».

Григор на палубе среди немецких рабочих.

—... И именно тогда, сражаясь у Утриша, капитан Григор видел уже этот корабль — свою заветную мечту, белоснежный лайнер мирных дней.

Рисунки Григора, висящие в каюте. Да, это «Иван Франко».

—...Таким и создали его немецкие судостроители.

Над «Иваном Франко» взвивается советский флаг.

Мы присутствуем на торжественной церемонии рождения нового корабля.

На палубе выстроились советские моряки.

Стоят немецкие судостроители, журналисты, гости.

Взвивается флаг над кораблем.

Лицо капитана Григора — кто опишет его в это мгновение...

Лица немецких рабочих.

Гимн Советского Союза...

...Звучит гимн... Стоит памятник затопленным кораблям над Цемесской бухтой.

Стоит памятник на Малой земле.

Памятник Вакулинчуку.

И памятник лейтенанту Шмидту.

Слышны за кадром слова Шмидта, сказанные им на суде.

Они ложатся на планы его памятника...

...на планы севастопольской площади, что вокруг него.

—...Я знаю, что столб, у которого я приму смерть, будет водружен на границе двух разных исторических эпох Родины...

Грохочут морские валы, разбиваясь о черные скалы.

Идет катер к острову Березань.

Остров Березань.

Место казни... Здесь казнили Шмидта и его боевых друзей — Гладкова, Частника, Антоненко.

—...Позади за спиной у меня останутся народные страдания и потрясения тяжелых лет, а впереди я буду видеть...

За кадром — залп.

—...Я буду видеть молодую счастливую страну...

Еще один залп.

—...Я буду видеть молодую, обновленную, счастливую страну. Высокая радость наполняет мне сердце.

...Мы как бы взлетаем над сверкающей синевой. Нас ослепляет солнце. Свежесть ветра распахивает перед нами экран.

Идут корабли...

Разными курсами идут суда — гордость Черноморского флота.

«Леонардо да Винчи».

«Федор Полетаев».

«Мир».

«София».

«Иван Франко».

Лайнер «Иван Франко» предстает перед нами во всей своей красе.

Его салоны и палубы полны туристов — это люди с разных континентов из многих, многих стран.

Лайнер ведет капитан Григор.

«Иван Франко» подходит к Одессе.

...И не покажется ли вам знаменательной встреча «Ивана Франко» и... «Львова»? Мы надеемся, что операторам удастся снять это «рандеву».

Да, перед нами снова «Львов».

На нем хозяйничают теперь совсем юные люди моря — яхтсмены.

Это вторая жизнь корабля-ветерана, ставшего плавучей базой яхтклуба.

От темного корпуса судна на морской простор отваливают яхты. Целая стая яхт выходит в открытое море.

И снова старик и мальчик в шаланде, из тех рыбаков, которых, как мы уже говорили, великое множество у черноморских берегов.

Мальчик из «увертюры» нашего фильма. Перед ним — море...

...Как в сказке, выходит в море парусник «Товарищ».

Взбираются по вантам юные моряки,

«разбираются» по реям.

Ветер раздувает тугие белые паруса.

И вот уже парусник на сияющем просторе...

...у далекой линии, разделяющей небо и землю...

— Горизонт... Люди любят эту призрачную полоску... За ней всегда — далекое, неизведанное, завтрашнее...

Уходит корабль в далекое море... А за кадром снова короткие реплики Сводки:

— Где сейчас «Трансбалт»?..

— Где «Солнечногорск»?..

— Где «Валентина Терешкова»?..

...Они возникают в голосе моря и растворяются в нем.

Море... Волны...

Волны и Небо.

Сценарий закончен и сдан. Если не случится ничего сверхъестественного, мы увидим на экране наш фильм и прочтем в его титрах «сценарий таких-то».

Здесь все неверно.

Сценарий все еще далек от завершения, да и титры, вероятно, будут читаться поиному.

Материал нашего будущего фильма (впрочем, как любого документального), словно плазма, которую ученые пытаются пленить в огромной электромагнитной бутылке, будет вырываться из заданной композиции и во все время съемок и даже на монтажном столе.

Считаясь с потерями и находками съемочной группы, нам придется не раз еще после просмотра отснятой пленки перетасовывать эпизоды, браковать старые, придумывать новые. Нам придется быть рядом с режиссером на съемочной площадке, вместе с ним складывать всю картину.

Документальный сценарий, в котором уже намечены основные контуры будущего произведения, все-таки всегда в какой-то степени черновик; набело написанный сценарий — это запись уже готового фильма.

Кто знает, кто может четко сформулировать, где в документальном кино кончается сценарист и где начинается режиссер?! Недаром в последние годы в шапках

фильмов все чаще и чаще мелькают такие титры, как «авторы фильма», «над фильмом работали» и т. п.

Есть, правда,— и немало — документалистов, которые следуют принципу «сценаристу сценаристово, режиссеру режиссерово», но есть ведь — и немало — серых, посредственных, ремесленных фильмов.

Мы — за тесное содружество сценаристов и режиссеров на всех этапах работы над фильмом — от замысла до озвучания.

То, что вы прочли,— это наше сегодняшнее представление о том, каким должен быть наш фильм. Если мы хотим, чтобы фильм был увлекательным, полнокровным, сильным, — нам все еще предстоит большая и сложная работа до последнего кадра, до надписи: «Конец фильма».

Уважаемый читатель!

Если Вы читаете наш журнал постоянно, то просим Вас написать:

Не находите ли Вы нужным собрать вокруг себя товарищей для совместного изучения киноэстетики на основе материалов, публикуемых в журнале? Если такие занятия уже проходят, выскажите свои пожелания: какие статьи и материалы следовало бы поместить в журнале, чтобы помочь занятиям.

Ждем Вашего письма!

Редколлегия журнала «ИСКУССТВО КИНО»

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А08850. Подписано к печати 19/VI 1965 года. Формат бумаги 82×108¹/₁₆
Печатных листов 9,25 (условных листов 15,07). Тираж 27 800 экз. Заказ 328

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

Жанна МОРО



В фильме «Любовники»

ИНДЕКС 70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ КИНО СЛОВАРЬ В 2-Х ТОМАХ

«Советская Энциклопедия» впервые в СССР издает

КИНО СЛОВАРЬ.

Он расскажет о знаменитых актерах, режиссерах, художниках, операторах и гримерах, о молодых кинематографистах всех стран и союзных республик. Помимо биографических данных в статьях о деятелях киноискусства будут названы все главнейшие фильмы, в которых они участвовали.

●

В отдельных очерках будет рассказано о развитии кинематографии стран, где кино существует со дня его изобретения, и стран, где оно возникло недавно и бурно развивается в наши дни. Статьи о странах и республиках будут дополнены справками обо всех киностудиях Советского Союза и о крупнейших киностудиях мира. Словарь расскажет о выдающихся советских картинах, вошедших в золотой фонд мирового киноискусства, а также о международных кинофестивалях, о международных премиях за выдающиеся произведения киноискусства.

В Кинословаре будут теоретические статьи о драматургии, об актерском, режиссерском и операторском мастерстве. В серии статей будут описаны техника съемки, оборудование студий, киноаппаратура, вопросы фотохимии, новейшие советские и зарубежные достижения в развитии широкоэкранного, широкоформатного и объемного кино.

●

Издание богато иллюстрировано портретами деятелей кино, кадрами из фильмов. Его общий объем — 140 печатных листов и 1000 иллюстраций. Будет помещено около 3000 статей.

Первый том Кинословаря выйдет из печати в конце 1965 года. Стоимость одного тома 2 р. 80 к. При подписке вносится задаток в размере стоимости одного тома.

Подписка принимается до сентября 1965 года всеми книжными магазинами, где имеется отдел подписных изданий.

Издательство «Советская Энциклопедия»
Всесоюзное объединение книжной торговли